الأدب مُنسِّق دراما التاريخ

معالجات تداولية لصفحات من خطابنا الثقافي



أ.د/ سيد محمد قُطب

أ.د/ جلال أبو زيد

أ.د/ أميمة عبد الرحمن

د/ أحمد يحيى علي

الأدب منسق دراما التاريخ

معالجات تداولية لصفحات من خطابنا الثقافي

أ.د. سيد محمد قطب　　　أ.د. جلال أبو زيد
أ.د. أميمة عبد الرحمن　　　د. أحمد يحيي علي

- الأدب منسق دراما التاريخ
- معالجات تداولية لصفحات من خطابنا الثقافي
- أ.د. سيد محمد قطب
- أ.د. جلال أبو زيد هليل
- أ.د. أميمة عبد الرحمن
- د. أحمد يحيي علي
- الطبعة الأولى
١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م
- رقم الإيداع ٢١٢٦٢ / ٢٠١٠
- دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة،

٠٢٤٤٤٤٢٠٥٥

فن التأليف وصياغة دراما الحياة

المبدع مؤلف نصوص.

والمبدع منسق دراما التاريخ.

يقول لنا المصطلح النقدي إن كلمة "سياق" ذات دلالتين:

- الدلالة الأولى أنها علامة على العالم الداخلي للنص بما فيه من تدفق وتتابع وتناسق وتآلف وترابط بوصف المنتج الأدبي كائنا لغويا منسجما مؤسسا على وحدة عضوية تمنحه هويته وشخصيته وجماله ومقصديته ومراميه حينما تمر عليه حواس المتلقي وعقله وبصيرته ورؤيته وثقافته وخبراته وغاياته.
- الدلالة الثانية أنها تشير إلى العالم الخارجي للنص بما فيه من بشر وعلاقات ومثل وسلوك, عالم تعامل معه النص على نحو ما وحاول تنظيمه وتنسيقه وتأليفه وتقديمه في رموز تحيل إلى كل هذا الصخب الذي عايشه منتج النص, ذاك المؤلف المبدع الذي استقبل ما يدور حوله وتفاعل معه واحتواه في ذهنه ووجدانه

وأدخله إلى برنامج موهبته ليعالجه ويستخرج منه قطعة من النسيج تذكرنا خيوطها بما رآه المبدع حوله وبما كان يجري في أعماقه أيضا.

العمل الإبداعي من هذه الزاوية يحمل دائما قيمة مزدوجة, ويمكن معالجته من مدخلين:

- القيمة الأولى أنه كائن له وجوده الذاتي بمعزل عن أي شيء آخر ويستمر حضوره ممتدا في أفق التاريخ مخاطبا أصحاب الرؤى الجمالية للتفاعل معه, ومن هذه الزاوية يمكن قراءة الأعمال الإبداعية كلها قراءة نصية عن طريق إعداد أبجديات جمالية للفنون وتطبيق قواعد هذه الأبجديات على النصوص.
- القيمة الثانية أن كل آداء إبداعي وصلنا في نص هو خطاب, رسالة تحمل حلما بالتواصل من ذات إنسانية عاقلة واعية لها أبعاد نفسية ورؤية اجتماعية وموقف من العالم, وحينما نتعامل مع الخطابات الإبداعية من هذه الزاوية نجد النصوص كنوزا معرفية حافلة بالمعاني الكاشفة لطبيعة الإنسان وقوانين عقوده الاجتماعية.

لكن من الصعب الفصل بين الاتجاهين, لذلك يمكن اعتماد القراءة التداولية مدخلا إيجابيا ومتكاملا لمعالجة الخطاب الإبداعي عن طريق تحليل سياقه اللغوي النصي كي نصل إلى السياق الأكبر الذي يحيط به وهو المقام أو الموقف أو عملية الاتصال ذاتها التي تتم في منظومة ثقافية كلية ذات خلفية معرفية وغايات اقتصادية واستراتيجية وقنوات ومنابر لها تقنياتها وأهدافها.

وهذا العمل في جوهره بحث عن منسق دراما الحياة, أي الشخصية الأدبية المبدعة التي تقوم بتأليف خطاب تسعى فيه إلى تأليف الأرواح والأذهان والوجدان, عن طريق إعادة صياغة الوقائع السياقية التي تمر بها وتراها وتتفاعل معها أو التي تصل إليها من سجلات التاريخ, ويتم هذا التنسيق بمعالجة مادة الحياة عن طريق ضغطها في نسق رمزي تصويري جمالي, وتمكننا العملية النقدية من إعادة إنتاج هذا الكائن المضغوط وتحريره في أفق التلقي ليخرج كالمارد من المصباح السحري. وكان علينا أن نتخذ مادة للعمل نستطيع من خلالها كشف دور المنسق الثقافي الذي يعيد إنتاج دراما التاريخ, فاخترنا الأصفهاني وكتابه الأغاني وتناولنا بعض صفحاته التي تعيد تشكيل نسيج الماضي

لكي يطالعه أبناء الحاضر (في عصره) وإنسان المستقبل (في عصرنا وفي كل العصور) فرصدنا تعامله مع وقائع الماضي وتنسيقه لها وتأليفه فيما بينها وعرضها على نحو جمالي يناسب ذوق قارئه من ناحية ويقوم بدور التغذية الإرجاعية للرؤية الإنسانية الواعية القادرة على الإفادة من التاريخ ومعالجته لكي تحقق في حاضرها شيئا من إبداع الحياة ينحو بها في طريق المدينة الفاضلة.

إن النص التراثي لم يكن منغلقا على ذاته وإنما كان منصبا على الإنسان والمجتمع والحضارة, كانت الحياة قطعة أدبية فيها الحكمة والفكرة والإيقاع والصورة, فيها الأبطال والمساعدون والمعارضون, وفيها أيضا من لا فعل لهم سوى متابعة ما يحدث بوعي أو دون وعي. وحينما نقرأ تاريخ الأدب أو أدبية التاريخ فإننا نراجع أنفسنا في وثائق المنسق الذي حرص على تأليف كتاب الكلمة ليحتفظ فيه بحيوية كتاب الحياة كما انعكست في مرآة روحه حين عالجها بموهبة ورؤية وتطلع إلى إنسانية راقية.

أ.د. سيد محمد قطب

الفصل الأول

عزة وكُثيِّر

النار الموقدة والعين الحائرة

أ.د. سيد قطب ، أ.د. جلال أبوزيد

يبحث الإنسان عن ذلك القبس الروحي الذي يشعل فيه وهج الإبداع، عن القبس الذي يستمد منه طاقته لكي يحقق وجوده الخاص، لكي يعلن عن ذاته ويكتسب خصوصية وتفردًا.

وكلنا نسعى للتفرد, للتفوق, لتحقيق الوجود الخاص, للاختيار الحر الذي يمنحنا ثقة في أنفسنا وعقولنا وقلوبنا, كلنا نلتمس شيئًا من الدفء في الكلمات الصادقة, كلنا نريد أن نكون أهلاً للأمانة التي حملها الإنسان, أمانة العقل الواعي الذي يميز بين الحق والباطل, بين اليقين والوهم, بين الواحة التي تستقر فيها النفس والسراب الذي يضيع فيه الضال في صحراء الحياة.

والعشق العذري ظاهرة عربية انتشرت في العصر الأموي, في ذاك العصر الذي فتح فيه العرب العالم من حولهم,

ونضجت الشخصية العربية في مجـــالات الإبـــداع الحـــضاري المختلفة نضجًا شديدًا سيظل متدفقًا بالعطاء لقرون تالية.

وكان هذا العشق رحلة في البحث عـــن الـــذات واليقـــين وجوهر الأشياء, رحلة بدايتها حب المرأة ولكنها ستمتد بعد ذلك لتؤثر على تجربة الصوفيين الذين ينشدون الحقيقـــة المطلقـــة, وكان فن الغزل في الشعر مجالاً خـــصبًا للتعبيـــر عـــن تلـــك التجارب الفريدة التي يخوضها العشاق الشعراء وهم يحـــاولون اقتناص الحقيقة في شخصية المرأة, كـــانوا يبحثـــون فـــي ذات الآخر عن سر الوجود, عن شخصياتهم المتوقدة بالشوق لكل ما هو صادق ونبيل, وكانت المرأة رمزًا لذلك.

فالعشق العذري ليس بحثًا عن شيء مـــادي, عـــن آخـــر اجتماعي, عن كيان جسدي يشبع الرغبات, علي العكس من ذلك تمامًا, إنه محاولة للرقي بالذات لكي تظل معذبة وســـاعية إلـــى البحث عن نفسها واكتشاف حقيقتها, ولعل هذا كان سببًا في ألا يكون الزواج نهاية للتجربة العاطفية العذرية, لأن الآخر- كمـــا أسلفنا القول - عنـــد هـــؤلاء العـــذريين يتجـــاوز الشخـــصية الاجتماعية والمادية, إنه جوهر روحي مشع يلقي ســـناه علـــى العاشق فيرى هذا العاشق العالم بمنظور جديد وبعـــين تختـــرق

المادة وتسعى لإدراك النفس من داخلها, من أعماقهـا, تـسعى لمعرفة الحقيقة المميزة للآخر, ذلك الآخر الذي يملـك روحًـا سامية لا تشعر بها سوى ذات واحدة متفردة في رؤيتهـا, ذات الشاعر العاشق العذري.

كان ذو الرمة يرى مية بعين لا يملكها عربي ولا عجمي, وكذلك كانت رؤية المجنون لليلاه وجميل لبثينة, وهذا ما سنجده في دراما العشق بين عزة, فاتنة العرب, ذات الجمال الروحـي الساطع والنفس المشتعلة بالإحساس الصادق وشاعرها المعروف المنسوب إليها الذي ارتبط اسمها باسمه عبر التاريخ ومازال هذا الارتباط قائمًا حتى الآن, ومازلنا نعرفه باسم كثير عزة.

وحكاية عزة وكثير تشترك في الـسمات البنائيـة نفـسها لحكاية مية وذي الرمة, ولكننا سنأخذ منها ثلاثـة أخبـار مـع النصوص الشعرية الواردة في هذه الأخبار وذلك لكي نبحث في هذه المرويات عن القيم الإنسانية في خطاب العـشق العربـي بوجهيه النثري السردي الحكائي والشعري الغنائي وقد امتزجـا معًا في بنية درامية واحدة.

اللقاء : ميلاد جديد:

بعد أن يطالعنا الأصفهاني في ترجمة كثير بكتاب الأغاني عن نسب كثير وأصله وخلقه ومكانته الشعرية, يذكر أخباره مع عزة بما تمثله هذه الأخبار من مواقف درامية يؤدي فيها النص الشعري دورًا محوريًا تنطلق منه الأحداث أو تختتم به أو يكون السبب في تطورها، لكن الملاحظ على كل الأحوال أن الشعر هو مفتاح الدخول إلى الدراما وأن الأخبار والحكايات والمرويات السردية هي العملية التفسيرية التي تقوم بتفكيك النص الشعري واستخراج ما به من مواقف درامية كامنة في تشكيله المكثف، فالشعر هو الأب الفعلي للدراما في تراثنا العربي.

وصاحبنا كثير بن عبد الرحمن وكنيته أبو صخر يكتسب اسمًا جديدًا في تجربة العشق مثلما اكتسب ذو الرمة لقبه, إن مية تطلق الاسم علي صاحبها, أما عزة فلا تكتفي بذلك وإنما يحتل اسمها مكانة مهمة فيرتبط باسم كثير ويطوف معه حيثما طاف, وهذا الخبر يمثل اللقاء الأول الذي تم فيه التعارف, ولنلاحظ تعدد الروايات التي تعكس الوجوه المختلفة للحقيقة وتخبرنا أن لكل غاية طرقًا مختلفة وأن المعرفة نسبية وعلينا أن

نبحث عنها بكل صورة ممكنة.

" وأكثر نسيب كُثير في عزة بنت جميل بن وقاص الضمرية, وإليها ينسب كثير, فيقال له: كثير عزة.

وذُكر أن أول عشقه لعزه أن كثيرًا مر بنسوة من بني ضمرة, ومعه جلب غنم.

فأرسلن إليه عزة وهي صغيرة.

فقالت: تقول لك النسوة: بعنا كبشًا من هذه الغنم وأنسئنا بثمنه إلى أن ترجع.

فأعطاها كبشًا, وأعجبته.

فلما رجع, جاءته امرأة منهن بدراهمه, فقال:

أين الصبية التي أخذت مني الكبش؟

قالت: وما تصنع بها هذه دراهمك.

فقال: لا آخذ دراهمي إلا ممن دفعتُ الكبش إليها.

وخرج وهو يقول:

قضَى كلُّ ذِي دَينٍ فوفَّى غريمَهُ

وعزَّةُ ممطولٌ مُعَنّىً غريمُها

وكان هذا أول لقائها له.

وقال فيها أيضًا:

نَظَرتُ إليها نَظرةً ما يَسُرُّني

بِها حُمرُ أَنعامِ البِلادِ وَسودُها

وَكُنتُ إِذا ما جِئتُ سُعدى أَزورها

أَرى الأَرضَ تطوى لي وَيَدنو بَعيدُها

وذُكر أنه لما أبي أن يأخذ الدراهم إلا أن يراها، أبرزتها النسوة وهي كارهة لذلك.

ثم أحبته عزة بعد ذلك أشد من محبته لها.

وذُكر أن كثيرًا كان له غلام تاجر, فباع لعزة بعض متاعه, ومطلته مدة وهو لا يعرفها, فقال لها يومًا: أنت والله كما قال مولاى:

قضَى كلُّ ذِي دَينٍ فوفَّى غريمَهُ

وعزَّةُ ممطولٌ مُعَنَّىً غريمُها

فانصرفت خجلة, فقالت له امرأة: أتعرف عزة ؟ قال: لا والله.

قالت: فهذه عزة.

قال: فلا جرم والله, ولا آخذ منها شيئًا أبدًا.

ورجع إلى مولاه فأخبره بذلك, فأعتقه, ووهب له المال الذي كان في يده.

والملاحظ علي روايات تعارف عزة وكثير ما يلي:

١- إن هذه الروايات متعددة, ولكنها تشير إلى حدث واحد هو لقاء عزة وكثير, وهذا يعني أن الرؤية العربية تقوم على التعدد,ولكن هذا التعدد مرتبط بغاية واحدة, متصل بهدف, وهذه البنية المؤسسة على التعدد في الرواية نلمسها اليوم في السرد الحديث بوضوح, ويكفي أن نشير إلى عمل يعرفه القارئ جيدًا وهو قصة جمال الغيطاني " حكايات الغريب " والقارئ الكريم يتذكر المعالجة التليفزيونية الجادة لهذا العمل، وكيف قامت الفكرة أصلاً على مفهوم التعدد في الرواية, إن اثنين من الموظفين يبحثان عن شخص لاستيفاء البيانات الخاصة بإحدى المؤسسات التي كان يعمل فيها هذا الشخص قبل ذهابه إلى السويس في حرب أكتوبر, وفي السويس تتعدد الحكايات عن هذا الرجل، وتكثر الروايات حول بطولاته، وهذه الروايات تختلف

في اسمه ولقبه ووظيفته وأفعاله، ولكنها تؤكد أنه كان بطلاً, ..
إنه رمز للإنسان المصري الذي يضحي في سبيل وطنه، وهو أيضًا رمز للحقيقة التي نسعى للوصول إليها بشتى الطرق, ونراها أمامنا مثل جذوة مشتعلة عن بعد, ولكن الطرق إليها مختلفة.

٢- إن البيت الشعري هو محور هذه الروايات, إنه بيت واحد, لا يتغير, والخبر يعد تفسيرًا دراميًا له وهذا يؤكد حقيقتين:

الأولي : إن العرب كانوا يربطون الشعر بالحياة, فالتجربة الشعرية لها جذور في الواقع، وهذا يعني أن غنائية الفرد.. أن آلام الذات الفردية, متصلة اتصالاً وثيقًا بتجربته الاجتماعية.

الثانية : إن النص قابل لأكثر من تفسير, لذلك فالنص الشعري تقوم بتفسيره أكثر من رواية, وهذا أيضًا يؤكد مفهوم التعدد في الرؤية العربية للحياة، ولكنه – كما أسلفنا – تعدد له غاية واحدة.

٣- إن المحبوبة عزة كانت صغيرة جدًا, كانت التجربة العاطفية هي بداية إدراكها للحياة وإدراك الآخر لجمالها, لذلك

كانت محبة عزة لكثير شديدة, قوية, تفوق محبته كما تقول إحدى الروايات, وتصور هذه الروايات خروج عــزة مــن مرحلــة الطفولة إلى النضج, لقد كانت خائفة رافضة لرؤية ذلك الرجل, كانت التجربة بالنسبة إليها عالمًا جديدًا غريبًا لا تعهده, عالمًـــا يخرجها من عالمها النسائي المحيط بها ويكتب لها وجودًا جديدًا في الإبداع الشعري, وكان اختيارها في البداية نابعًا من ضـــغط النساء عليها, فكأنها تمثل حلمهن جميعًا بالتحول مـــن الواقـــع التقليدي إلى التدفق العاطفي الذي يجعلهن رموزًا للإلهـــام فـــي القصيدة التي تحفظ للعرب تجاربهم ومشاعرهم ومعارفهم, وكأن على عزة أن تعاني في سبيل ذلك, وعندما وصلت إلى القصيدة, إلى كلمات كثير, اشتعلت نفسها بالعاطفة, تحولت إلـــى رمـــز, وعشقت الصوت المعبر عن حضارة العرب, فعزة هي الكلمـــة التي تستعصي على الشاعر حين يبحث عنها,وهي أيـــضًا تلـــك الكلمة التي تتألق في ظلام الحياة, في الذاكرة الإنـــسانية, حـــين يضعها الشاعر بعد معاناة في مكانها المميز فـــي عـــالم الفـــن والإبداع.

٤- إن التجربة العاطفية ذات أثر اجتماعي فهي سبب في حرية غلام كثير, ذلك الغلام الذي تمثل بشعره ثم مـــنح عـــزة

المتاع مجانًا, حينما يعلم كثير ما فعله يعتقه, يهبه حريته والمال الذي كان يتاجر له به, لقد منح هذا الغلام شيئًا مهمًا للشاعر العاشق ومعشوقته, أنشد بيت كثير في موقف يؤكد ما قاله, لقد حول النص الشعري إلى معيار للتجربة الاجتماعية وأدرك مصداقيته, لذلك كانت عزة هي المقصودة بالبيت في التجربتين, التجربة العاطفية, وتجربة البيع والشراء الاجتماعية, هنا يقول الخبر إن الشاعر صادق وعلى وعي تام بما يقوله, والغلام يثبت ذلك, ويؤدي فعلاً إيجابيًا مرتين: مرة حين تمثل بشعر سيده فيؤكد صدقه, ومرة حين يرفض أن يأخذ من عزة ثمن ما اشترته, فيرضي الشاعر والحبيبة معًا, ومن يقوم بمساعدة العاشق العذري لا يستحق أن يكون عبدًا, من يدرك معاناة الذات ويشعر بألمها ويساعدها في مجاوزة هذا الألم ويسعدها بفعل إيجابي مهما كان صغيرًا, فهو إنسان لابد أن يكون حرًا, الحرية الحقيقية هي الشعور بالآخر وإسعاده وإدراك ما في نفسه والوصول إلى الإنسان الكامن داخله, فعل العبد ذلك فكانت الحرية نتيجة حتمية لهذا الفعل, هكذا تقول لنا الدراما العربية.

اللقاء الثاني:

في دراما عزة وكثير, ومثلما هو الحال في معظم حكايات العشق العذري, يرفض أهل عزة زواج الشاعر الذي ردد اسم ابنتهم في قصائده من هذه الابنة, فهكذا الحياة, إما أن تكون موجودًا على المستوى الاجتماعي, مخفيًا لمشاعرك مستجيبًا للأعراف المحيطة بك, وإما أن تصبح رمزًا في العالم الفني, فتضحي بحياتك الاجتماعية وتتحدى الأعراف التي تؤسس المصالح المادية للمجتمع, وترفض الازدواجية التي تجعلك منقسمًا: نصفك مع الآخرين يخضع لأقوالهم وأفعالهم, ونصفك الآخر مسجون بداخلك يكاد يختنق من سطوة الآخرين ومن قسوتك أنت عليه, هذا هو الحال في الدراما العربية, وفي التجربة العاطفية التي يعبر عنها الشعر والسرد معًا, وعند العذريين تكون الغلبة للرمز, يكون المجتمع رافضًا للنزعة الفردية التي يظن الشاعر وملهمته معًا أنها تتوج لقاءهما الروحي وأنها جوهر تجربتهما, ولعلك تذكر النص الغنائي المعاصر ... إني خيرتك فاختاري ... الذي يطرح ثنائية هذه التجربة, فإما أن نتجه إلى الحس وإما تصبح المرأة رمزًا للإبداع فيكون الموت فوق دفاتر الأشعار.

تتزوج عزة لإرضاء أهلها, وتتغلب التقاليد الاجتماعية على العاطفة الفردية وبعد زواجها يحدث اللقاء الثاني بينها وبين الشاعر الذي تتجه إليه روحها مثلما تتجه إليها روحه, فهما لا يريدان الإشباع الحسي على الإطلاق, ويأتي اللقاء الثاني مصادفة وفي سياق درامي متوتر متصاعد ينتهي بقمة الانفعال, بالنص الشعري كما هو الحال في الدراما العذرية.

وفيما يلي نقدم الخبر القصصي الذي يصور مشهد اللقاء الثاني بكل ما فيه من درامية وصراع, هذا المشهد الذي يعكس لنا كيف كان الفن الدرامي ناضجًا عند المبدع العربي القديم, ويجعلنا ندرك أن تراثنا ذاخر بالمادة الأدبية التاريخية الدرامية الصالحة لكي نستلهم منها اليوم أعمالاً إبداعية يمكن أن تصبح حلقة وصل بين الحاضر والماضي.

وهذا هو الخبر القصصي الذي يصور مشهد اللقاء الثاني في دراما عزة الملهمة وكثير المبدع:

" وذُكر أن عبد الملك بن مروان سأل كثيرًا عن أعجب خبر له مع عزة فقال:

حججت سنةً من السنين, وحج زوج عزة بها, ولم يعلم

أحدنا بصاحبه.فلما كان ببعض الطريق أمرها زوجها بابتياع سمن تصلح به طعامًا لأهل رفقته. فجعلت تدور الخيام خيمة خيمةً, حتى دخلت إليّ – وهي لا تعلم أنها خيمتي– وكنت أبري سهمًا لي, فلما رأيتها جعلت أبري وانظر إليها وأنا لا أعلم حتى بريت ذراعي مرات وأنا لا أشعر به, والدم يجرى.

فلما تبينت ذلك دخلت إليّ وأمسكت بيدي وجعلت تمسح الدم بثوبها.وكان عندي نِحْي من سمن, فحلفت لتأخذنه, فأخذته وجاءت إلى زوجها بالسمن – فلما رأى الدم سألها عن خبره. فكاتمته, حتى حلف عليها لتصدقنه, فصدقته. فضربها وحلف لتشتمني في وجهي (ففعلت) وهي تبكي ثم انصرفا. فذلك حيث أقول:

خَليلَيَّ هَذا رُبعُ عَزَّةَ فَاعقِلا

قَلوصَيكُما ثُمَّ اِبكِيا حَيثُ حَلَّتِ

وما كنتُ أدري قَبلَ عَزَّةَ ما البُكا

وَلا مُوجِعاتِ القَلبِ حَتّى تَوَلَّتِ

فَلَيتَ قَلوصي عِندَ عَزَّةَ قُيِّدَت

بِحَبلٍ ضَعيفٍ بانَ مِنها فَضَلَّتِ

فأصبح في القوم المقيمين رحلها

وكان لها باغ سواي فــولّتِ

فَقُلتُ لَها يا عَزَّ كُلُّ مُصيبَةٍ

إِذا وُطِّنَت يَومًا لَها النَفسُ ذَلَّتِ

أَسيئي بِنا أَو أَحسِني لا مَلومَةً

لَدينا وَلا مَقلِيَةً إِن تَقَلَّتِ

هَنيئًا مَريئًا غَيرَ داءٍ مُخامِرٍ

لِعَزَّةَ مِن أَعراضِنا ما اِستَحَلَّتِ

تمنيتُها حتى إذا ما رأيتُها

رأيتُ المنايا شُرَّعًا قد أظلَّتِ

كَأَنّي أُنادِي صَخرَةً حينَ أَعرَضَت

مِنَ الصُمِّ لو تَمشي بِها العُصمُ زَلَّتِ

صَفوحٌ فَما تَلقاكَ إلا بخيلَةً

فَمَن مَلَّ مِنها ذَلِكَ الوَصلَ مَلَّتِ

أصاب الردى من بات ينوي لكِ الرَدى

وجـُـن اللواتي قلن عزة جُنَّتِ

فن الخبر:

النص السابق يعتمد أساسًا علي السرد وإن كـــان يوظـــف النص الشعري من أجل قيم فنية تشكيلية وأيديولوجية إنـــسانية. وهذا النص ينتمي إلى فن أدبي عربي معروف في تراثنا هو فن الخبر القصصي ومازال هذا الفن قائمًـــا فـــي حياتنـــا الأدبيـــة والإعلامية المعاصرة فهو مرتبط بالقصة القصيرة من جهة كما أنه متصل بفن الخبر الإعلامي الصحفي الـــذي نعرفـــه اليـــوم وبصفة خاصة تلك الأخبار التي تطرح لما فيها من بعد درامي يتجسد في موقف إنساني غريب يصور الصراع بين العاطفـــة والواجب أو الحاجة والضمير أو تتضح فيه مظـــاهر الـــضعف الإنساني في لحظات الزلل بما فيها من سلوك غير سوي ولعلك أيها القارئ الكريم تذكر تلك الأخبار المعروضة في صـــفحات الحوادث وكيف يصوغها المحرر بمسحة تجعل القراء يقبلـــون عليها ويتناقلون مادتها في أحاديثهم ومسامراتهم اليوميـــة وقـــد تكون هذه الأخبار التي في الجرائد على صـــفحات الحـــوادث مصدرًا يمد المبدعين بأفكار ونماذج بشرية وتقنيـــات دراميـــة ولعلك تذكر أيها القارئ, الكريم أن رواية نجيب محفوظ الشهيرة اللص والكلاب كانت بذرتها قائمة علـــى صـــفحات الحـــوادث

باعتبارها حادثًا إنسانيًا له مرجعية واقعية عرضته الجرائد على صفحاتها.

فالنص السالف ينتمي إلى فن الخبر القصصي الذي يعد أحد الأشكال السردية الدرامية في تاريخ الثقافة العربية.

وكتب التراث العربي مثل الأغاني للأصفهاني والعقد الفريد لابن عبد ربه والكامل للمبرد وطوق الحمامة لابن حزم الأندلسي والفرج بعد الشدة للتنوخي والمكافأة لابن الداية حافلة بهذه الأخبار.

ولكن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني بصفة خاصة يوظف فن الخبر ضمن بنية أكبر, فالكتاب يترجم لأعلام الثقافة العربية وتقوم ترجمة كل علم على مجموعة من الأخبار المترابطة, كل خبر يقدم ملمحًا من ملامح الشخصية صاحبة الترجمة.

وكما رأينا من قبل فإن الحدث الواحد أو الموقف الواحد أو البعد الواحد في حياة المترجم له يمكن تقديمه بأكثر من خبر ومن خلال وجهات نظر متعددة.

وتأتي الأخبار بعد تقديم الشخصية باسمها وأصلها ولقبها

وتلك البداية تعد الحالة الاستهلالية الكلية للترجمة ولتوضيح ذلك وعلى سبيل المثال فقط نذكر الحالة الاستهلالية لترجمة كثير عزة في كتاب الأغاني:

" هو أبو صخر كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عوير بن مخلد بن سعيد بن جثعمة بن سعد بن مليح بن عمرو وهو خزاعة بن ربيعة بن حارثة بن عمرو, بن عامر, وهو ماء السماء بن حارثة الغطريف بن امرئ القيس البطريق بن ثعلبة البهلول بن مازن بن الأزد- زاد الراكب- بن مالك بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان.

وأمه جمعة بنت أبي جمعة بن خالد بن عبيد بن مبشر بن رياح بن سيالة بن عامر بن جثعمة بن كعب بن عمرو بن ربيعة بن حارثة وهو من فحول الشعراء. وجعله ابن سلام في الطبقة الأولى منهم وقرن به جريرًا والفرزدق والأخطل والراعي".

وبعد هذه الحالة الاستهلالية تأتي الأخبار القصصية العارضة لأبعاد الشخصية من خلال مجموعة من المواقف الدرامية المتعددة الأحداث والشخصيات حتى يمكن القول بأن الترجمة في كتاب الأغاني هي رواية متكاملة ناطقة بالحيوية صالحة لأن تلهمنا اليوم بكثير من النماذج البشرية والمواقف

الإنسانية.

ولسنا بسبيل تحليل البنية الترجمية لكتاب الأغـاني وإنمـا نسعى فقط لطرح بعض المفاهيم المفيـدة فـي تحليـل الـنص السردي أيًا كان نوعه وشكله وزمنه بحثًا عن القيمة التشكيلية له ومن أجل الوصول إلى الكلمة التي يقدمها للإنسان.

****

تحليل الخبر القصصي :

كل قصة فيها بعدان, جانبان, محوران يمكن الانطلاق من أحدهما إلى الآخر ونحن نتنـاول بالتحليـل الـنص الـسردي الدرامي.

وفن الخبر القصصي من الفنون السردية الدراميـة لـذلك سنلمس فيه بوضوح هذين البعدين: البعد الأول وهـو الحكايـة والثاني هو الخطاب.

أولاً: بناء الحكاية:

إن الحكاية هي مجموعة الأحداث التي تقوم بها شخصية أو شخصيات متعددة في فضاء مكاني وزماني.

ولكل حكاية مدخل أو استهلال يقدم البطل أو الشخـصيات

المحورية في الحكاية.

فإذا قرأنا الجملة الأولى في الخبر السابق سنعرف على الفور أنها الحالة الاستهلالية للخبر, تلك البنية التي تضع أمامنا صورة كلية لمشهد الحكاية, وهذه الجملة كانت تقول:

" وذُكر أن عبد الملك بن مروان سأل كثيرًا عن أعجب خبر له مع عزة " ومن السهولة أن نتبين من خلال هذه الحالة الاستهلالية عناصر الحكاية كمايلى:

١- الشخصيات:

وأمامنا هنا عبد الملك بن مروان السائل وكثير الشاعر الموجه اليه السؤال وعزة موضوع الحديث، وهذا صحيح في جملته ولكن لكي نكون أكثر تحديدًا نقول:

- عبد الملك الخليفة الحاكم.
- كثير الشاعر العاشق.
- عزة المرأة المعشوقة.

ولكن هذا التصنيف الثلاثي لا يمثل اللعبة الدرامية, بمعنى أن عبد الملك ليس له دور في الحكاية التي وقعت أحداثها بين كثير وعزة, فما سبب وجوده ؟ .

بقليل من التأمل يتضح للقارئ أننا لسنا أمام حكاية واحدة, وإنما هناك حكايتان متداخلتان:

الحكاية الأولى: بين عبد الملك وكثير.

الحكاية الثانية: بين كثير وعزة.

لذلك لابد أن نضع في الاعتبار هذا التداخل, لأن الاستهلال سيكون قاصرًا لو نظرنا إلى الحكاية الإطار فقط.

والمقصود بالحكاية الإطار في هذا السياق هو حكاية عبد الملك وكثير, فهي تحيط بالحكاية الأخرى, حكاية الشاعر وملهمته, وهذا يذكرنا بالبناء الفني في " ألف ليلة وليلة " حيث توجد حكاية كبيرة هي الإطار العام الذي يحتوي الحكايات الأخرى, والحكاية الإطار هي حكاية شهريار وشهرزاد, وبداخلها حكايات متعددة بعضها ينمو من الآخر ويتفرع منه.

والحكاية الإطار بناء درامي نلمسه في الرواية المعاصرة, وفي الأفلام السينمائية, وقد تتخذ في الأدب المعاصر بنيات أكثر تطورًا, من بينها – علي سبيل المثال – أن البطل قد يعود من سفر أو تقع في يده أوراق أسرته: والده, والدته, الزوجة, الصديق, أو غير ذلك من الشخصيات, فإذا بهذه الأوراق تحكي

تاريخًا لا يعرفه، وتصور له أبعادًا مختلفة لشخصيات لم تبح له بكل ما عندها.

وقد نرى في بعض الأعمال الدرامية أن البطـــل يريـــد أن يتزوج، فينصحه صديقه بالأسلوب المثالي للزواج ويضرب لـــه المثل بعدد من المواقف الدرامية التي يتعرض فيهـــا الإنـــسان للمصاعب المادية والمعنوية بسبب تجربة الزواج باعتبارها موقفًا دراميًا في حياة الإنسان، وعن طريق تعدد المواقف التي يرويها الصديق تصبح لدينا حكايات داخل الحكاية الإطار، تلك الحكاية التي تجمع بين البطل والصديق منذ البداية، مثلما تجمع الحكاية هنا بين عبد الملك وكثير.

فإذا ما انتقلنا من الحكاية الإطار إلى الحكاية الداخلية سنجد شخصية أخري محورية تظهر هي شخصية زوج عـــزة بينمـــا تختفي تمامًا شخصية عبد الملك بن مروان وتـــستهل الحكايـــة الداخلية بقول كثير نفسه " حججت سنة من السنين وحـــج زوج عزة بها ولم يعلم أحدنا بصاحبه " ٠

٢- الفضاء المكاني و الزماني:

الحالة الاستهلالية تضع أمامنا أبعاد المشهد الذي ســـيدور

فيه الحدث أو سيشغله الموقف الدرامي، وفي هذا الخبر لم يذكر المكان بشكل صريح وكذلك الزمان وإنما كانت هناك إحالة واضحة إليهما.

فالحكاية الإطار تدور في وجود عبد الملك بن مروان، ومعنى ذلك أن مكانها هو قصر الخليفة الأموي بدمشق التي كانت عاصمة الدولة الإسلامية حينئذ، بالتالي فالزمن هو خلافة عبد الملك بن مروان.

من هذا المنطلق تكون لذكر الشخصية التاريخية أهمية في تحديد المكان والزمان.

وإذا كانت الحكاية الإطار تحدث في دمشق زمان عبد الملك بن مروان فإن الحكاية الداخلية تنطلق في مكان آخر هو الحجاز، ويتحدد زمانها بموسم الحج.

قرائن الشخصيات:

في علم السرد هناك مصطلحان يفيدان في تحليل الحكاية المصطلح الأول هو قرائن الشخصيات والمصطلح الثاني هو الوظائف الدرامية:

ومصطلح القرائن يعني تلك الصفات التي تميز كل

شخصية, ومن المعروف أن للشخصية أبعادها المتعددة فهناك البعد الطبيعي الشكلي الحسي, وهناك البعد النفسي الداخلي المميز للعقل والوجدان وأخيرًا يطالعنا البعد الاجتماعي الذي يوضح مكانة الشخصية في عالمها المكاني والزماني.

فإذا قلنا إن الشاعر كثير كان يجلس مع الخليفة عبد الملك بن مروان, ما معني ذلك ؟.

ألا يترك هذا في نفس القارئ انطباعًا عن شخصية كثير؟ هل يمكن أن يجالس الخليفة الأموي الكبير في قصره, وفي مسامرة خاصة شخصية بلا قيمة ولا وزن ؟ بالطبع ستكون الإجابة: لا, وهذا يعني أن الشاعر كانت له مكانة اجتماعية وسياسية عالية, وهذا يقدم لنا ملمحًا آخر من ملامحه الاجتماعية فهو بلا شك كان يرتدي أفخر الثياب ويستعمل أرقي العطور, ويملك شيئًا لا بأس به من السطوة والنفوذ على المستوى الاجتماعي.

ولا شك أيضًا أن الحج إلى بيت الله الحرام يعد ملمحًا من ملامح الشخصية الإسلامية الملتزمة بأداء الفروض التي كلفها بها الله سبحانه وتعالى.

وهذا ما نطلق عليه القرائن, وهذه هي بعض صفات الشخصيات والملاحظ أنها لم تقدم إلينا في الخبر القصصي بصيغة الوصف الصريح, وإنما قدمها الراوي من خلال الأفعال أو في سياق الأحداث.

وهناك بعض التعليقات التي يطلقها الراوي تعد وصفًا للشخصية وذلك مثل عبارة كثير معلقًا على ذهابه للحج هو و عزة وزوجها " ولم يعلم أحدنا بصاحبه " إن هذه العبارة شديدة الأهمية, وبصفة خاصة والخبر يروي موقفًا دراميًا متصلاً بتجربة الحب العذري, لأن هذه العبارة توضح للمتلقي أن الشاعر وعزة لم يتواعدا على اللقاء, وكان الحج هو الهدف الخالص, وهذا بالطبع يوضح النقاء النفسي الذي يتمتع به الشاعر وعزة مثلما يتميز به العشاق في التجارب العذرية البعيدة تمامًا عن أي مظهر حسي أو رغبة مادية.

وعندما يقول كثير " بريت ذراعي مرات وأنا لا أشعر به والدم يجري " فإن جملة " وأنا لا أشعر به " تعد قرينة مهمة, إنها ملمح نفسي متصل بشخصية العاشق العذري, فالألم عنده ليس ألمًا ماديًا, وبالتالي نجد أن العاشق العذري له قانونه الخاص الذي يغير من طبيعة الشخصية.

وعندما تنفذ عزة ما طلبه منها زوجها وتسب الشاعر نجده يعلق علي ذلك بقوله: " وهي تبكي ". وهذه الجملة قرينة نفسية أيضًا توضح الصراع الذي تمر به الشخصية وهي تتمزق بين موقعها الاجتماعي وطبيعتها الوجدانية.

ولاشك أن صفات شخصية عزة وشخصية كثير من الناحية الشكلية لا وجود لها في الخبر لأن الترجمة سبق أن قدمت لهما, كما سبق أن عرضنا كيف استهل الأصفهاني ترجمته لكثير, وفي خبر آخر سنتعرض له يقدم ملمحًا شكليًا لعزة, بمعنى أن الأخبار تحيل إلى بعضها وتترابط معًا وتشكل رواية موجزة مكثفة, ولكنها ثرية بالشخصيات والصفات والمواقف.

والشيء الطريف أن الروايات الإخبارية تشير إلى دمامة الشاعر, حدث هذا مع كثير مثلما حدث مع ذي الرمة, وكأن الجمال الحسي أمر غير مطلوب في الشاعر العذري الذي يستمد كل مقوماته الجمالية من قوله المعبر عن وجدانه وليس من هيئته الخارجية.

الوظائف الدرامية:

ومصطلح الوظائف يعني الوحدات الدالة على الحدث, فكل فعل تقوم به شخصية من شخصيات النص الدرامي يعد وظيفة حينما يرتبط بفعل آخر تتصاعد به الأحداث وكل مجموعة من الأفعال أو الوظائف يمكن أن ترتبط معًا لتصبح متوالية معبرة عن حدث كلى.

في النص السابق يمكن القول إن الوظائف تسير كالآتي:

أمرها زوجها :- وظيفة – أمر– طلب فعل.

فجعلت تدور:- وظيفة بحث

حتى دخلت : – وظيفة دخول.

وهذه الوظائف تمثل متوالية متصلة بعزة انتهت هذه المتوالية بدخولها – وهي لا تعلم – إلى خيمة كثير.

ونلاحظ أن القرائن ترتبط بالوظائف, فالفعل في جملة أمرها زوجها هو وظيفة درامية قام بها الزوج, وقامت على أثره عزة بالبحث, وفي الوقت نفسه فإن هذا الفعل يعد معبرًا عن أكثر من قرينة:

القرينة الأولي هي قرينة سلطة, فالزوج له حق الأمر.

القرينة الثانية هي قرينة طاعة فعزة تطيع زوجها.

القرينة الثالثة سلامة النية فعزة لم تقصد البحث عن كثير, وإنما حدث هذا بمحض المصادفة نتيجة انصياعها لأمر الزوج, فكأن الزوج دون أن يقصد قد أرسل عزة في طريق كثير.

وقد أكد الراوي سلامة النية هذه بقوله: " وهي لا تعلم أنها خيمتي ".

والمتوالية الثانية تتعلق بالشاعر كثير وهي كالتالي:

- كنت أبري سهمًا:- وظيفة إصلاح شيء.
- فلما رأيتها:- وظيفة رؤية.

هنا تصل المتوالية إلى درجة عالية من التصعيد وننتظر ماذا سيحدث هل سيواصل فعله ؟ هل سيترك الفعل الذي كان يؤديه ؟ هل تبدأ متوالية جديدة بحديثه إليها ؟ وتأتي النتيجة لتربط الفعلين السابقين معًا. إنه يراها ويواصل فعله السابق في الوقت نفسه فيحدث التحول من إصلاح السهم إلى جرح نفسه وهذا ما تعلنه الوظيفة التالية:

- بريت ذراعي مرات: وظيفة إصابة: إيذاء الذات

للاستغراق في الرؤية. وهذا الموقف متكرر في حكايات العشق العذري فقيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى كان يمسك الحطب المشتعل ولا يعي أن يده تحترق فالقانون الطبيعي الذي يحكم العلاقة بين الإنسان والأشياء من الناحية المادية يختلف عن طبيعة ما يحدث في التجربة العاطفية العذرية.

المتوالية القادمة لأفعال عزة وهي كالآتي:-

تبينت :- وظيفة تعرف - إدراك.

دخلت :- وظيفة دخول- إقبال.

أمسكت: تمسح الدم:- وظيفة معالجة- تعاطف.

وأفعال عزّة في هذه المتوالية تمثل البعد الإنساني الخالص, ولا علاقة لها بتجربة الحب, فأي إنسان في موقفها يرى شخصًا مصابًا حتى وإن كان لا يعرفه سيسارع إلى علاجه ونجدته.

ثم تأتي متوالية أخري يقدم فيها كثير السمن لعزة وهذا شيء معتاد في دراما العذريين حيث نجد المحب يمنح الحبيبة أي شيء تحتاجه دون مقابل وبعد ذلك تأتي متوالية توضح معرفة الزوج بما حدث وغضبه وغيرته, ثم المتوالية التي تجبر فيها عزة على سب الشاعر.

وإذا كانت المصادفة تؤدي دورًا في مطلع الحدث الدرامي فإن بقية الأحداث تترابط بحيث تلقي أثرها على المتلقي الذي يعايش الموقف الدرامي ويستخرج منه ملامح الأبطال وبصفة خاصة ثلاثية الشاعر وعزة والزوج, ويقدم الخبر أيضًا ملمحًا للبيئة العربية ويعكس شيئًا من طبيعتها.

****

ثانيًا: بناء الخطاب:

ومصطلح الخطاب يعني الطريقة التي تقدم بها الحكاية إلينا, وبصفة عامة فإن الخطاب في عملية التواصل الإنساني يقصد به الهيئة التي يتحقق بها هذا التواصل, وهذه الهيئة بدورها ذات قيمة فكرية ولها هدف وتسعى للإقناع أو للإمتاع الوجداني, ولكنها تحمل دائما مقصدية وتقول كلمة من خلال هذه الشكل.

وإذا كان الخبر القصصي شكلاً سرديًا فإنه يقدم إلينا من منظور صوت وعين وهذا الصوت هو الراوي, والعين هي تلك العدسة التي يحركها فتنتقل بها إلينا عناصر المشهد وحركة الشخصيات.

والملاحظ في دور الراوي هنا أن الاستهلال يدفع الحديث إلى البطل ليقوم بهذا الدور, فتحدث الرواية بضمير المتكلم, وهذا مهم لأن الراوي في العمل الفني ليس مؤرخًا يجمع الحقائق والوثائق ويخبر عن الماضي بعد أن حصل على المعلومات الكافية عنه.

إن الراوي في العمل الفني يسعى لتصوير مشهد حيوي مقنع ومؤثر, وحينما يحدث هذا بضمير المتكلم, فإنه يمنح النص الحكائي مصداقية, ولكي نتابع الشاعر وعزة, وما دار بينها لابد أن تقوم عين ما بذلك, فإما أن يصحب البطل شخص ما يقوم بدور المساعد والراوي في الآن نفسه, وإما أن يقوم البطل بهذه المهمة لأن ما حدث كان شديد الخصوصية ولا تستطيع عين عابرة أن تلتقطها, وهذه قيمة من القيم الجمالية لاستخدام ضمير المتكلم في الرواية.

ومع ذلك فإن الراوي لا يكتفي بدور العين اللاقطة الراصدة, لا يكتفي بدور المشاهد لما يحدث الآن فقط, وإنما يقدم بعض المعلومات الإضافية فيتحول إلى المؤرخ الذي يعلم خفايا الماضي, وما دار بعيدًا عنه, وذلك مثل جملة ولم يعلم أحدنا بصاحبه, التي تعد تعليقًا, فالراوي هنا يدرك ما في نفس الآخر,

إنه يعلم ما يكنه الآخرون ويضمرونه في نفوسهم, ولو كان الخبر حريصًا على الاحتفاظ بدور الراوي الذي يرى فقط لاستحضر حوارًا بين كثير وعزة, تؤكد فيه عزة أنها لم تكن تعلم بوجود كثير في هذا المكان.

وهو يتابع الشخصية وهي بعيدة عنه في بعض الأحيان دون أن تكون في مجال رؤيته أو سمعه, يتضح ذلك في: " فلما رأى ... سألها عن خبره.فكاتمته، حتى حلف عليها لتصدقنه, فصدقته, فضربها, وحلف لتشتمني في وجهي".

فالراوي لم يكن بإمكانه رؤية ذلك أو سماعه, ولكنه ينقل إلينا ما أحيط به علمًا بطريقة لم يخبرنا بها. ومن ذلك أيضًا قوله:" فجعلت تدور الخيام خيمة خيمة " فهو لم يكن معها, وإنما وصلت إليه هذه المعلومة بطريقة لم يطلعنا عليها.

مستويات السرد:

ونقصد بها أسلوب الراوي في صناعة النص السردي من حيث إيقاع هذا النص.

فالذي سبق وقلناه عن الراوي كان يتعرض لوجهة النظر, أو طريقة الرؤية, أما هنا في مستويات السرد فالراوي يعرض

أحيانًا ويصور أحيانا أخري وهذا يجعل الأحداث سريعة عابرة في حالة العرض أو حاضرة في مساحة أكبر حين يلجأ الراوي إلى التصوير.

والعرض يقدم الحدث وكأنه تجربة تاريخية بإجمال, وذلك مثل قوله: حججت سنة من السنين وحج زوج عزة بها.

فالأحداث هنا موجزة إجمالية تشير إلى التجربة العامة.

أما التصوير فيلاحظه القارئ في قوله: " دخلت إلي, وكنت أبري سهمًا لي, فلما رأيتها جعلت أبري وأنظر إليها... وجعلت تمسح الدم بثوبها "

فهنا تفصيل وتحديد ومتابعة للشخصيات وهي تؤدي الحدث.

ونلاحظ هنا أن أحد مستويات السرد يغيب ويشار إليه ونقصد مستوي الحوار وهو مرتبط بالتصوير. فالراوي يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر كما في:-

- أمرها زوجها.. سألها عن خبرها فكتمته حتى حلف عليها.. وحلف لتشتمني.

فهو لم يجعل الشخصيات تتحدث بصوتها واكتفي هو بالإشارة إلى حديثها والإحالة الضمنية إليه.

اللغة والبناء الفني:

من الواضح أن اللغة هنا تتميز بالسهولة, ولا توجد ألفاظ تخفي علي القارئ معانيها سوى ما يتصل بالبيئة في إطارها الزماني والمكاني مثل قول كثير " وكان عندي نحي من سمن " الذي يعني وعاء لحفظ السمن.

وسهولة اللغة ترتبط بالبناء الفني للخبر وتشير إلى الأهمية الدرامية التي يسعى النص لإبرازها, من أجل ذلك لا تأتي اللغة مقصودة لذاتها بحيث تشغلنا عن العناصر الدرامية, فالمهم هو الشخصيات والصراع والموقف, بالتالي لا نلمس المجاز الشعري من حيث التشبيه والاستعارة أو التشكيل البديعي من حيث الجناس والمقابلة لأن النص الدرامي له نسق فني يغاير النسق الشعري الذي يوظف اللغة من أجل جمالياتها ليقدم بها تشكيلاً يخاطب إيقاعه الأذن وتخاطب صوره المجازية الخيال.

شعرية السرد:

وكما رأينا فإن النص السردي الذي يقدمه فن الخبر القصصي لا يوظف تقنيات الشعر, ولعل من أسباب ذلك أن الشعر نفسه يوظف في الخبر فيحتفظ بإيقاعه وصوره البيانية وكيانه وقوته التشكيلية المثيرة للمشاعر.

أما شعرية السرد فالمقصود بها كيف يتم تشكيل النص القصصي وفقًا لجماليات خاصة تغاير جماليات الشعر ولكنها توازيها.

فالإيقاع في الشعر توازيه مستويات السرد التي تشكل إيقاع الأحداث من حيث كثافتها وسرعتها وتدفقها, أو الاحتفاظ بها في لحظة ممتدة.

والصورة في الشعر توازيها هنا العناصر التي تشكل سمات المكان وطبيعته وترسم المشهد الذي يضم الشخصيات ويحتويها.

أما البديع في النص الشعري فتوازيه في النص الدرامي العلاقة بين الشخصيات, حيث نجد المقابلة الدرامية بين شخصية كثير التي ترضى من عزة بكل شيء وتضعها في مكانة متميزة,

وتحرص على كل ما يخصها، وتقضي حوائجها وتراها كائنًا روحيًا خالصًا، ويقابل ذلك الزوج حيث تأتي شخصيته الاجتماعية الآمرة التي تطلب قضاء حوائج الأسرة والسعي من أجل متطلبات الحياة اليومية، ثم يبدو قاسيًا معها مصرًا على الاحتفاظ بها مع أنه يعلم أن عاطفتها ليست تجاهه.

توظيف النص الشعري في الخبر:

يأتي النص الشعري في نهاية الخبر السابق، فما القيم الجمالية التي يؤديها؟.

إن الإجابة على هذا السؤال تتلخص فيما يلي:

١- النص الشعري هو بذرة الموقف الدرامي فمنه انطلقت كل الأحداث السابقة، بالتالي فالشعر هو المُعطف الذي خرجت منه الدراما العربية.

٢- البطل شاعر، ولابد أن يتضح ذلك في النص الدرامي، فالشعر مساحة يؤدي فيها البطل الدرامي دوره اللائق به.

٣- الشعر يعد المونولوج الذي يعبر عن نفسية البطل، ولم تكن القصة في ذلك الوقت قد وصلت إلى مرحلة من النضج يقف فيها البطل ليحدث نفسه ويجوب داخل وعيه مصورًا

تداعيات هذا الوعي، وكان الشعر تقنية في الـنص القصـصي الذي يقدمه الراوي بالعين اللاقطة، كذلك يقوم الشعر بـالتعليق علي الأحداث.

٤- يمثل الشعر أيضًا لحطة التنوير، اللحظة الختامية قبـل إغلاق الستار، ليظل بما فيه من كثافةٍ لغوية وشعورية مرددًا في وعينا خلاصة التجربة الدرامية.

أيديولوجيا الخطاب:

تتضح لنا أيديولوجيا الخطاب حينما نضع نـصب أعيننـا الحكاية الإطار والحكاية الداخلية معًا.

ونقصد بأيديولوجيا الخطاب الكلمة التي يقولها الـنص، أو القيمة الإنسانية الكامنة في التجربة الفنية، فكل نص له هـدف، والخطاب في حكايات العشق العربية ليس هدفـه الإمتـاع أو التسلية وقضاء الوقت.

تقول الحكاية الإطار إن هذا الحديث جاء بين عبد الملـك وكثير، بين الحاكم والشاعر، بين الـسلطة وضـمير الجماعـة المثقف، بين صاحب الرأي الحازم وصاحب القول الذي يحتمل المعاني المتعددة.

ونحن نعلم أن الخلافة قد أصبحت في يد الأمويين, وانتقلت إلى دمشق التي أصبحت العاصمة السياسية.

تقول أخبار العشق العذري إن الحجاز كان هو العاصمة الروحية الوجدانية المعبرة عن الذات السامية التي تعلو فوق الماديات وتبحث عن الصدق في المشاعر والرمز في الفن, والكلمة التي تنشد الوصول إلى القلب.

لذلك تأتي الحكاية الداخلية وكأنها درس من الشاعر لعبد الملك, والطريف أن عبد الملك بصفته حاكمًا يسعى إلى المعرفة ويطلب من الشاعر كثير أن يحدثه وكأنه يريد أن يطلع على رحلة الذات في إدراك الحقيقة, ويرى كيف تتسامى النفس فوق الرغبات, ويقوم كثير العذري الحجازي بهذا الدور, يطرح أمام عبد الملك تجربة عاطفية معرفية تعلن له أن الحجاز الذي انتقلت منه العاصمة السياسية مازال هو القلب النابض بالحب والإخلاص والإبداع.

نقول ذلك بصرف النظر عن كون الخبر يمثل حقيقة تاريخية أو لا, فالمهم هنا هو دلالة النص الدرامي الذي أنتجه وعي الجماعة واحتفظ به مؤرخو الأدب والثقافة, وهذه الدلالة

تشير إلى الواقع وتعكسه. بحيث نقتنع بأن النص قد حدث بالفعل, وإن لم يكن قد حدث, فالوعي العربي الجمعي يريده هكذا يجمع بين كثير وعبد الملك, الأول يحقق الحرية العاطفية الصادقة السامية الخالية من رغبة الإشباع الحسي لكي يقول للثاني إن عليه دورًا عاطفيًا تجاه الجماعة, وهذا الدور لن يتحقق إلا إذا وصل عبد الملك إلى قلب هذه الجماعة, ورأى بعين السياسي المبدع, تلك الروح التي تسكن قلب المجتمع العربي وتسعى للتواصل مع من يعشقها ويستنهض طاقاتها ويحقق أحلام أبنائها.

ومن المؤكد أن عبد الملك بن مروان يعد من الخلفاء المتميزين بالحكمة والوعي والقدرة على إدارك روح الجماعة, من هذا المنطلق فهو يجالس الشاعر ويصارحه ويسامره بمعنى أنه يحترم عقل المثقف صاحب الكلمة, فلم تكن هناك خصومة بين المثقف والسلطة, وإنما كانت هناك مكاشفة ورغبة صادقة من عبد الملك في إدراك خصوصية التجربة العاطفية الفردية لأنها تعادل التجربة العاطفية بين السلطة والمجتمع, وهذا ما جعل الخبر القصصي يقوم على ثنائية الحكاية الإطار والحكاية الداخلية.

والموقف الدرامي الثالث الذي سنقدمه فيما يلي يؤكد أيديولوجيا الخطاب التي يطرحها الخبر السابق.

المشهد الثالث: شهادة:

التقي عبد الملك بكثير في الخبر السالف, ولكي تكتمل الثنائية الدرامية لابد أن يلتقي بعزة, والخبر التالي يوضح ذلك:

" وذُكر أن عزة دخلت على عبد الملك بن مروان, وقد عجزت, فقال لها: أنت عزة ؟ قالت: أنا عزة بنت جميل. قال: أنت التي يقول لك كثير:

لِعَزَّةَ نار ما تَبوخُ كأنَّها

إذا ما رَمَقناها مِنَ البُعدِ كَوكَبُ

تَعَجَّبَ أَصحابِي لَها حِينَ أُوقِدَت

وللمصطليها آخِرَ اللّيلِ أَعجَبُ

فما الذي أعجبه منك ؟ فقالت: كلا يا أمير المؤمنين, فلقد كنت في وقته ذلك كالنار الموقدة في الليلة القرة.

وقيل: بل قالت له: أعجبه مني ما أعجب الناس منك حين صيروك خليفة.

وكان لعبد الملك سن سوداء يخفيها فضحك حتى بدت, فقالت له: هذا الذي أردت أن أبديه.".

إن أيديولوجيا الخطاب في هذا الخبر تلتقي مع أيديولوجيا الخطاب التي قلناها في النص السابق, وإن كان اللقاء قد حدث بين عبد الملك وكثير فإن المبدع الدرامي العربي أراد أن يضع المرأة في موقف مواز, بل إن المرأة هنا تلقي بالحكمة وتكشف عن الأسرار, وتدرك جوهر التجربة وذلك لأن علاقة عزة بكثير لم تعد علاقة عاطفية فردية يخوضها كل منهما وثنائية تجمعهما معًا, فحينما انضم الطرف الثالث وهو الزوج في الخبر السابق اتخذت العلاقة بعدًا اجتماعيًا فيه ملمح نقدي للتقاليد التي يراها المجتمع أهم من الحرية الفردية غير المسيئة للآخرين, وحينما انضم الطرف الرابع وهو عبد الملك بن مروان اتخذت التجربة بعدًا آخر أكثر أهمية وهو البعد السياسي.

هنا يتمثل عبد الملك بقول كثير الشعري الذي وصف عزة وكأنها قبس مشتعل, كأنها الكوكب البعيد الذي تبحث عنه العيون وترقبه في آخر الليل، فيبدد غربتها ووحشتها ويمد هذه العيون بطاقة نورانية تستلهم ما في الروح من قوة إبداعية, لا يرى عبد الملك ذلك, وإنما يرى عزة بمنظور معياري لا يخضع لقانون

العاطفة أو يثيرها ليطلق ما في نفسها من قدرة بلاغية باعتبارها رمزًا جماليًا يحمل حكمة العرب وترد عزة بما يعلن عن إدراكها العميق للعلاقة الجدلية بين التجربة الإنسانية الخاصة والتجربة الحضارية العامة, لقد رأى فيها كثير شيئًا لا يستطيع الآخرون رؤيته إلا إذا امتلكوا عينه أو قدرته على الرؤية, إنها الرمز الذي تتجسد فيه أحلام كثير, فهي الطاقة التي تلهمه والمعني البعيد الذي يسعى إليه, كذلك عبد الملك بالنسبة للأمة التي اختارته خليفة لكي يحقق أحلامها ويستخرج كل ما فيها من قوة حضارية.

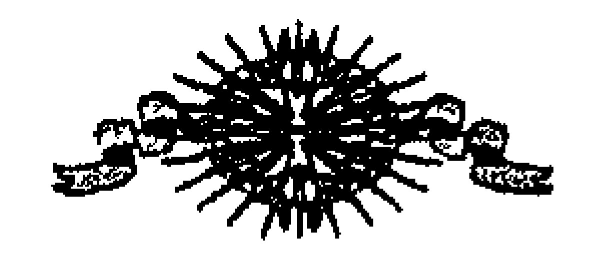
وعزة تجعل عبد الملك يضحك, تكشف له المفارقة التي يريدها, وكأنه ينتظر هذا القول, أو يتمناه, إنه يريد أن يتحول إلى رمز, أن يعادل وجوده في ضمير الجماعة وجود عزة في ضمير كثير, والطريف في الخبر تلك السن السوداء التي ظهرت عندما ضحك, فهناك دائمًا شيء نخفيه, ويكشفه لنا النقد الذي يفسر التجربة الفنية, يكشف عن المعنى الحضاري الساكن فيها, وقامت عزة بدور الناقد فكشفت عن الحقيقة لعبد الملك, وكشفت أيضًا عن تلك السن التي يخفيها, عن شيء يعرفه هو وحده ويحجبه عن الآخرين, عن نقطة ضعف إنسانية, والأدب يكشف

لنا نقاط ضعفنا لكي نواجه أنفسنا دون خجل, ووظيفة الفن هي البحث عن الحقيقة في جوهر الأشياء واقتناصها في لحظة وعي شديدة مكثفة تخترق الحواجز وترصد الأشياء البعيدة التي قد نخجل منها مع أننا لابد أن نراها لكي نتجاوز أزمتنا.

عزة تدرك أن هناك نقطة ضعف يخفيها عبد الملك, ولابد أن يعرف أنها موجودة في عين الآخر حتى يتجاوزها ويشعر بوجوده الإنساني دون خجل أو حاجز نفسي, تكشف عزة ذلك بمهارة ولباقة وذكاء الناقد الأدبي الذي يستطيع أن يحلل النص ويصل إلى ما فيه من قيم إيجابية, وذلك بالوصول إلى السلبيات الإنسانية التي لا يخلو منها الأفراد والمجتمعات.

قد تكون هذه السن السوداء التي يخفيها عبد الملك حقيقية أو رمزية قد تكون هي جزء من شخصيته المتعالية التي حاول بها أن ينال من عزة حينما فصل بينها وبين شعر كثير, مشيرًا إلى حقيقة مهمة وهي أن الفن لا يحاكي الواقع, وهذا حق لا ينكره أحد, ولكن عزة تدرك أنها ليست واقعًا فقط, بل هي حلم, لحظة ومض, مثل البرق الذي نراه عند مية حينما يصفها ذو الرمة, هذه اللحظة لا تضيع في الزمان, وإنما يقتنصها المبدع ويحولها إلى تجربة فنية رمزية نتعلم منها كيف نتذوق اللغة في

شكلها الفني لكي نصل إلى المعرفة التي تحملها اللغة ويتشربها النص الأدبي فنرتوي من هذا الماء الذي يفيض في قصائد الشعراء.



الفصل الثاني

مي والهائم في واديها

أ.د.سيد قطب　　　　　أ.د.جلال أبوزيد

في التراث الأدبي العربي توجد أخبار عديدة تجمع بين عاشقين, وكالعادة فإن العاشق شاعر شهير تردد اسم المعشوقة في شعره كثيرًا, واسم المعشوقة مازال يتردد حتى الآن في ثقافتنا العربية, ومازلنا نسمعه في أسماء النساء إلى اليوم بكثرة فهو اسم رقيق بسيط قابل للتدليل.

المعشوقة اسمها مي, هذا الاسم الذي يطالعنا كثيرًا حتى الآن في كل الأجيال, وفى الأغاني العاطفية أحيانًا.

وإذا كانت مي التي نتحدث عنها الآن تعود إلى العصر الأموي, فإننا نذكر بها الأديبة المعروفة مي زيادة التي كانت صاحبة أشهر صالون أدبي في القرن العشرين, وكانت محط أنظار المفكرين والكتاب والشعراء, ولعل هذا يؤكد ما قلناه سابقًا عن وجه الشبه الذي يربط عناصر العالم من حولنا, ويجعلنا

نتواصل مع الزمان والمكان والطبيعة.

أما الشاعر العاشق الذي ذكر صاحبته ميًا فهو معروف بلقب غريب بعض الشيء بالنسبة لعصرنا, إنه (ذو الرُّمَّةِ), ومعنى هذا اللقب (صاحب الحبل), فقد كان يعلق تميمة في عنقه بذاك الحبل الذي أصبح لقبًا له.

أما اسم الشاعر فهو غَيْلان بن عقبة, والطريف أن الحبيبة اسمها مي بنت طلبة, فإذا بنا نلمس هذا الإيقاع الذي يربط بينهما منذ الاسم, وكأنهما جملتان بينهما سجع, بينهما إيقاع يعادل علاقة العشق التي تنمو على إيقاع دقات القلوب.

إن الذي يهمنا في خطاب العشق الذي يطرح ثنائية مي وذى الرُّمَّة يتمثل في محورين:-

- **المحور الأول** هو الحكاية التي ترويها الأخبار العربية عن هذين العاشقين, فحكاية العشق عمل درامي له بنية مكونة من أجزاء ومترابطة وتعكس هذه البنية الرؤية العربية للدراما العاطفية, وتساعدنا على فهم رؤية الإنسان العربي للحياة.
- **المحور الثاني** هو الشعر الذي قاله العاشق في معشوقته, وهو شعر يتجاوز العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ويمر

بمجموعة تحولات دلالية من خلال علاقة وجه الشبه التي أشرنا إليها سابقًا ليربط بين المرأة وعناصر الوجود المادية والمعاني الذهنية, ويساعدنا ذلك على فهم الوجدان العربى, وهو يتعامل مع الواقع والطبيعة واللغة من خلال الفن العربي الأول فن الشعر.

البناء الدرامي لحكاية العشق:

تتكون الحكاية من مواقف درامية مترابطة, كل موقف تعرضه بعض الأخبار أو المشاهد القصصية, والمتابع للحكايات العربية سيجد أن الفن الدرامي كان ناضجًا ومعبرًا عن الحياة الاجتماعية والنفسية, عن الإنسان الفرد والمجتمع معًا.

وحكايات العشق بصفة خاصة لها بنيتها المحكمة التي تكاد تتكرر مع بعض الاختلافات الطفيفة, فالنسق الذي تتأسس عليه هذه الحكايات واضح, وكأنه جملة لها قواعدها, أو متوالية موسيقية مترابطة مكونة من مجموعة من الحركات.

وبالطبع فإن أولى الحلقات في مسلسل العشق العربي التراثي هي موقف اللقاء, والمقصود به كيف يتم التعارف بين

الحبيب والحبيبة.

ونقف الآن عند مشهد اللقاء بين مي والشاعر, ونرى كيف صورت الدراما العربية هذا الموقف.

● **اللقاء :**

من كتاب الأغاني الذي يعد أهم المصنفات التراثية في التاريخ والأخبار والتراجم والحياة الثقافية والفنية والسياسية العربية .. ذاك الكتاب الذي وضع فيه مؤلفه أبو الفرج الأصفهاني مادة أدبية غزيرة وحفظ فيها مجموعة كبيرة من الروايات التي يمكن أن تتحول إلى مئات الروايات بالمعنى العصري لمفهوم الرواية.

من كتاب الأغاني نتابع مشهد اللقاء بين مي وذي الرمة " وقال ابن سلام: هو غيلان بن عقبة.. ويكنى أبا الحارث, وذو الرمة لقب. يقال لقبته به مية, وكان اجتاز بخبائها وهي جالسة إلى جنب أمها, فاستسقاها ماء, فقالت لها أمها: قومي فاسقيه.وقيل: بل خرق أداوته لما رآها, وقال لها: اخرزى لي هذه. فقالت: والله ما أحسن ذلك, فإني لخرقاء. قال: والخرقاء التي لا تعمل بيدها شيئًا لكرامتها على قومها. فقال لأمها: مُريها

أن تسقيني ماء. فقالت لها: قومي يا خرقاء, فاسقيه ماء. فقامت فأتته بماء, وكانت على كتفه رُمَّة, وهى قطعة من حبل. فقالت اشرب يا ذا الرمة, فلُقِبَ بذلك ".

وهناك أكثر من ملاحظة يمكن أن نسجلها على متوالية اللقاء التي يعرضها الخبر السابق:-

١- إن العاشق الشاعر في حالة حركة يجتاز الصحراء فيمر على خباء الفتاة التي ستصبح معشوقته, وهذه الفتاة في حالة ثبات (وهى جالسة إلى جنب أمها).

بالتالي يعد فعل الخروج هو الحدث الأول الذي يقوم به العاشق الشاعر البطل في حكاية الحب, والخروج حدث درامي مهم, فهو تجاوز للمكان, وبحث معرفي عن الجديد.

وكل الأحداث المهمة تنطلق من الخروج الذي يعد رحلة في المكان وفى الوقت نفسه رحلة معرفية, ومن جهة ثالثة فهو رحلة وجودية يماثل ويعادل تجربة الإنسان في الخروج إلى الحياة ليقابل مجموعة من الأحداث التي تشكله والشخصيات التي تؤثر فيه, ويلاقى قدره المكتوب عليه, لذلك كان فعل الخروج حدثًا دراميًا مهمًا في حكاية العشق لأن هذه الحكاية تعد ميلادًا

جديدًا للإنسان يخوضها العاشق فتعيد تشكيل ذاته، وتكسبه خبرات لم يعرفها من قبل، وتوضح له أبعادًا مختلفة للحياة، وتربط بين مفردات عالمه المتناثرة ليراها بشكل جديد، أو يدرك الجوهر الذي يصل بين هذه المتناثرات.

٢ – يكون طلب الماء في غالب الأحيان هو وسيلة التعارف بين العاشقين، وهذا الحدث نابع من الطبيعة التي يحياها العربي وبيئته الصحراوية، وهذا يعمق دلالة الماء في الثقافة العربية، ويضيف إلى معناها المادي البعد المعنوي.

فإذا كان الماء حياة للإنسان والنبات والكائنات الحية كلها فهو أيضًا يمثل عنصر الحياة بالنسبة للوجدان، فالجسد يحيا بالماء والنفس تحيا بالحب الذي يعد ماء أيضًا.

٣ – المرأة في البيئة العربية تزداد مكانتها وكرامتها بالحياة المدللة، فهي جالسة في حالة انتظار للحبيب الذي سيسوقه إليها القدر، ولأنها من أسرة ثرية توفر لها الخدم فهي لا تعمل شيئًا بيدها.

٤ – قد يلجأ العاشق إلى الحيلة ليمنح نفسه الوقت كي يتعرف على معشوقته وهذا موقف درامي متكرر في قصص

الحب حتى الآن.

٥ – أهم ما في النص السابق وما يقدمه موقف اللقاء لنا أن الشاعر العاشق يرتبط بالمعشوقة ارتباطًا اسميًا ليكتسب من هذا الارتباط علاقة يشار بها إليه في التاريخ وتحفظ له شخصيته, فالشعراء الذين ارتبطوا بمعشوقات من خلال تجربة الحب العذري ظلت أسماؤهم مرتبطة بأسماء النساء وذلك مثل: جميل بثينة, وكُثير عزة, ومجنون ليلى.

في النص السابق تقول الحكاية: إن ميّا هي التي أطلقت على الشاعر لقبه(فقالت: اشرب يا ذا الرمة فلقب بذلك), وجاء هذا اللقب على لسانها مرتبطًا بالماء أو بالحب الذي سيتشربه وجدان الشاعر, وعلى كل الأحوال أكد الخبر على أن اللقب الغالب على الشاعر حتى إن اسمه لم يعد مهمًا, وهو لقب استمده من لسان الحبيبة, فكأن علاقة الحب بالفعل ميلاد جديد تضفى على الشخصية بعدًا جديدًا وعلاقة جديدة, واسمًا جديدًا.

الموقف الثاني في حكاية العشق هو الوشاية أو الوقيعة حيث يتدخل شخص ما بفعل يعرقل صفاء العاشقين فيسبب الفراق بينهما, وقد يكون هذا الشخص هو الأب أو الأم بمعنى

أنه صاحب سلطة اجتماعية وعائلية ترفض هذه السلطة الحرية الفردية العاطفية التي تسعى إليها الذات, فالمجتمع دائمًا يحد من حرية الإنسان بأعرافه ومنظومة قيمه التي تؤسس المصالح المادية, وترفض حق الفرد في الاختيار الخاص, وهذه ظاهرة متكررة في الزمان والمكان رصدها المبدع العربي وعبر عنها بالأخبار والشعر, وقد يكون هذا الشخص راغبًا في الحبيبة, أو حاقدًا على أحد الطرفين, فالتجربة العاطفية التي تميز بعض الأفراد تعد نجاحًا خاصًا يسعى البعض للنيل منه, وقد تكون الغيرة النسائية سببًا في ذلك.

- **الوشاية:**

إن أخبار مي وذي الرمة تذكر هذا المشهد وتقدمه في البنية الحكائية لدراما العاشقين, والخبر التالي من الأغاني يوضح ذلك:

" كان ذو الرمة يتشبب بمي بنت طلبة بن قيس بن عاصم وكانت كُثيِّرة أمةً مُولدةً لآل قيس بن عاصم.. فقالت كُثيرة:-

عَلى وَجهِ مَيٍّ مَسحَةٌ مِن مَلاحَةٍ

وَتَحتَ الثِيابِ الخِزيُ إِن كانَ بادِيا

أَلَم تَرَ أَنَّ الماءَ يخبث طَعمُهُ

وَإِن كانَ لَونُ الماءِ أَبيَضَ صافِيا

ونحلتها ذا الرمة فامتعض من ذلك, وحلف بجهد أيمانه ما قالها.

قال: وكيف أقول هذا وقد قطعت دهري وأفنيت شبابى أشبب بها وأمدحها ثم أقول هذا. ثم اطلع على أن كثيرة قالتهما ونحلتهما إياه"

وهناك أيضًا بعض الملاحظات يمكن أن نرصدها في متوالية الوشاية هذه كما يلي:-

١ – تأتى الوشاية بعد أن يذاع خبر العشق أو تظهر القصائد التي تحمل اسم المحبوبة, فالحب علاقة خاصة لا يستطيع أحد أن يلاحظها لو ظلت كامنة بين الطرفين, ولكن هل بالإمكان أن تظل هذه السرية إلى الأبد, هذا مستحيل لأن التجربة العاطفية تتحول إلى تجربة إنسانية ذات وجود يمكن رصده, بل تتحول إلى تجربة فنية فتكتب الخلود للعاشقين, وتضفى على الحبيبة التي كانت مغمورة اجتماعيًا وجودًا يفوق

وجود الأخريات مثلما تجعل العاشق الشاعر يتـدفق بالإبـداع, بالتالي نجد التجربة الإنسانية في الدراما العربيـة لا يمكـن أن تظل فردية, وإنما هي ذات وجود جمعي وهـذا مهـم لتطـور الصراع من جهة ولإكساب المجتمع خبرة إنسانية جديـدة مـن جهة أخرى.

٢ – إن تجربة العشق التي تحقق وجودًا خاصًا للعاشـقين يرفضها البعض من منطق الغيرة, وهى ليست غيرة عاطفيـة, وإنما هي إنسانية عامة, فنحن نغار من الـذين يحققـون شـيئًا متميزًا لا نستطيع تحقيقه, والنفـوس المقيـدة تـرفض حريـة الآخـرين, لـذلك تلاحـظ أن التـي قامـت بالوشـاية هنـا, واسمها(كُثيِّرة) هي أمة من الجواري, من طبقـة العبيـد, تلـك الطبقة المحرومة من الحرية, المحرومة من الوجود المتميز فلن يسطع اسم أحد أبنائها أو إحدى بناتها بسهولة, بينمـا الحبيبـة التي يذاع اسمها عربية حرة من الطبقة الثرية.

٣ – الطريف في هذا الخبر ونحن نتعرض له من الناحية الفنية, وليس من حيث مصداقيته من الناحية التاريخية, فلا يهمنا هذا في شيء لأن الصدق الفنى له دلالة على الواقع, الطريـف أن الجارية تستطيع قول الشعر, وتحاكى النسـق الـذي يكتبـه

ويبدعه ذو الرمة الحبيب الشاعر حتى إن ما قالته ونسبته إليه تصدقه الجماعة وتصدقه الحبيبة مي.

لقد كان الشعر عند العرب كالماء والطعام والهواء كالعملة التي تؤدى وظائف اجتماعية واقتصادية, وكانت الجواري المولدات, وأصولهن ليست عربية, وإنما كانت حياتهن في البيئة العربية يستطعن إبداع الشعر وتحقيق بعض الأغراض به.

٤ – النص الشعري القصير الذي قالته كثيرة يوضح موقف بعض الموالى من العرب وهو الموقف الذي سيتصاعد ليمثل حركة الشعوبية في العصر العباسي.

يقول النص على لسان كثيرة التي لا تنتمي للأصل العربي بعض ما يداخل النفس الساعية للانتقام من الآخر بالنقد والتجريح, ويعلن ذلك عن رؤية بعض الموالى بشكل عام, فالعلاقة إذن بين كثيرة ومي تتجاوز حدود العلاقة بين امرأتين وتعلن عن علاقة أكثر عمقًا بين طبقتين, طبقة في أعلى الهرم الاجتماعي وطبقة في قاعه, مي في الأعلى واسمها يتردد في القصيدة العربية, وكثيرة في الأسفل مجهولة لا يراها أحد, وكان العصر الأموي يعلى من الشأن العربي بعكس ما حدث بعد ذلك

من إعلاء للأجناس الأخرى, وبصفة خاصة الفرس والأتراك.

هنا نلمس رؤية الموالى النقدية للعرب, إن كثيرة تصف ميًا بأن لها مسحة من الجمال الظاهري, وهى في جوهرها ليست بجميلة, وتمثل لذلك ببيت استعارى يصف الماء بخبث الطعم ولو كان يبدو صافيًا, إنها تريد أن تثبت أن الظاهر لا يدل على العمق, بالتالي فمى التي تحتل قمة الهرم الاجتماعي, وتظهر في القصائد العاطفية لا تخلو من النقائص والعيوب, والطريف أنها تلجأ إلى حقل الماء في التمثيل الاستعارى, وهذا يناسب حقل الماء المنعكس دائمًا في التجربة العاطفية, إن الماء الذي قدمته مي لذي الرمة يبدو صافيًا, فحبها ليس إخلاصًا, ولا هي تستحق أن تكون رمزًا شعريًا.

وهذا بالطبع يمثل صورة مبكرة للصراع بين العرب والموالى من جهة, ويعكس الغيرة النسائية باعتبارها دافعًا للصراع الدرامى من جهة أخرى.

٥ – تعد الوشاية سببًا في الحدث الدرامي التالي وهو الفراق الذي يحدث في معظم حكايات العشق العربية, ويسفر عن القصائد المشحونة بالشجن والألم, وهذا ما سيحدث في حكاية مي وذى الرمة.

- **الفراق:**

لا تسير الحياة على وتيرة واحدة, وإنما تتنوع سبلها ما بين الحصول والإشباع أو الفقد والضياع, لذلك تأتى متوالية الفراق في حكايات العشق العربية لتكون قمة التوهج الدرامى التي تسمح للذات الفردية بالإبداع.

والذات الفردية في التجربة الإنسانية العربية لها مساحة واسعة لكن معظم هذه المساحة من أجل الألم الذي يدفع للإبداع, وهذا صحيح, فالإنسان الذي عرف بداية طريقه, وحقق نوعًا من التوازن الأولى بين المثال الذي عاشه في ذهنه, والآخر الاجتماعي الذي اقترن به على المستوى العاطفي الذاتي, ذاك الإنسان يظن أن وجوده قد اكتمل غير مدرك في هذه المرحلة للمصاعب التي سيضعها المجتمع في طريقه, تقوم الوشاية بهذا الدور وينتج عنها الفراق الذي يقول للفرد إن المجتمع قوة متعددة الجبهات عليه أن يواجهها إن استطاع, وعن طريق هذا

الصراع يمر الفرد بالمعاناة التي تطلق كل ما في نفسه من طاقة وجدانية وذهنية.

لذلك سنجد أجمل الأبيات الشعرية تصور حالة الشاعر في الفراق ومن أجمل ما قاله ذو الرمة في ذلك:-

أَما أَنتَ عَن ذِكراكَ مَيَّةَ مُقصِرُ

وَلا أَنتَ ناسي العَهدِ مِنها فَتَذكُرُ

تَهيمُ بِها ما تَستَفيقُ وَدونَها

حِجابٌ وَأَبوابٌ وَسِترٌ مُسَتَّرُ

وقوله:-

خليليّ عُوجا ساعةً ثم سَلِما

عسى الربعُ بالجرعاءِ أن يتكلما

تَعرّفتُه لما وقفنا بربعـــه

كـــأن بقاياه تماثيلُ أعجمـــا

ديارًا لمي قد تَعفّت رسومُها

أخال نواحيها كتابًا معجمـــا

دعاني الهوى من حبِ مَيَّةَ والهوى

- أرى- غـــالب منى الفؤاد المتيما

وسنتعرض لهذه الأبيات وغيرها حين نتنـــاول بالتحليـــل النص الشعري في خطاب العشق, ولكننا نكتفي بالقول هنـــا إن متوالية الفراق أو موقف الفراق يمنح الفرصة لحضور الـــنص الشعري, داخل العمل الدرامي أو بنية الحكاية السردية في سياق تتصاعد فيه الأزمة ويعلو صوت الفرد بالمونولوج المعبر عـــن ذاته, فالشعر في الحكاية هو المونولوج الفردي الـــذي يـــصور أزمة الإنسان في دراما التاريخ والواقع والفن.

- **التحول:**

هناك موقف درامي مهم في حكايات العشق العربية وهـــو موقف التحول الذي يمثله زواج الحبيبة من آخـــر, أو تعـــرف الحبيب بأخرى وربما زواجه منها.

يحدث ذلك نتيجة للضغط النفسي أو الاجتماعي بمعنـــى أن المجتمع قد يكون سببًا في ذلك, أو قد يضع الإنسان نفسه فـــي هذا الموضع في محاولة للخروج من الأزمة أو إثـــارة غيـــرة الآخر.

وتخبرنا الروايات المصورة لتجربة ذى الرمة العاطفية أنه قد تزوج دون أن تحدد زمنًا لهذا الزواج, كما تخبرنا أن ميًا قد تزوجت ودفعها زوجها تحت التهديد أن تسب حبيبها وشاعرها حينما أتى إليها مما سبب ألمًا للشاعر البطل في الحكاية العاطفية ولم يكن يطمع في شيء .

وتخبرنا الروايات أيضًا أن الشاعر قد تعرف بامرأة أخرى وتغزل فيها وأن اسم هذه المرأة خرقاء العامرية نسبة إلى بني عامر قبيلة ليلى المعروفة التي ورد ذكرها في أخبار قيس وأشعاره.

وعلى كل الأحوال فإن الرواة يعلنون عن أسباب للعلاقة بين ذى الرمة وخرقاء من بينها أنه كان يكيد بها ميًا.

" فأما السبب بين ذى الرمة وخرقاء فقد اختلفت فيه الرواة, فقيل إنه كان يهواها, وقيل بل كاد بها مية, وقيل: بل كانت كَحَّالةً فداوت عينه فشبب بها".

ويكفى هنا أن نشير إلى أن اسم خرقاء قد ورد صفة لمي من قبل.

• **اللقاء الثاني:**

يحدث هذا اللقاء بعد الفراق والتحول, وفى قصص العشق العربية بصفة عامة قد يكون هذا اللقاء لحظة وفاة الحبيب, وفى بعض الأحيان يتعاطف زوج الحبيبة معه في لحظاته الأخيـــرة, وفى أحيان أخرى يكون هذا اللقاء الثاني بداية علاقة جديدة يعود فيها العاشقان إلى حياتهما العاطفية بعد أن تأخذ العلاقة طابعهـــا الشرعي والاجتماعي كما في قصة قيس ولبنى ، وقد يحـــرض الزوج الجديد الحبيبة على عاشقها القديم ويهددها لكي تسبه كما سنرى فيما بعد.

• **الشهادة:**

وهذا الموقف هو الختام وهو أيضًا بنية دائرية تسمح بإعادة الحكاية من جديد مع شخص جديد .. هذه الشهادة تعلن المفارقة التي يعايشها الإنسان في الزمان فيكاد يغترب عن هيئته, ويكاد الآخر ينكره, ويأتي الفن صارخًا بهذه المفارقة ومشيرًا إلى البعد الإنساني الكامن في التجربة وهو بعد لا يـــستطيع المجتمـــع أن يراه بالعين إلا إذا تجسد من جديد.

في هذا الموقف يأتي شخص آخر يعلم بما حدث, ويعرف

التجربة ويحفظ شيئًا مما قيل فيها, ويلتقي بالحبيبة التي خلـدها العاشق الشاعر بعد أن رحل هذا الشاعر تاركًا قصائده وكلمته, والصورة التي انعكست في مرآته, مرآة الفن, يـأتي الـشخص الجديد ويقابل الحبيبة بعد أن تجاوزت مرحلة الإلهام وأصبحت قريبة من الأطلال التي بكاها الشاعر يومًا.

يأتي الشخص الجديد ويراها فيتعجب من هـذه الـصورة الواقعية التي تغاير الصورة الفنية تمامًا فتثبت لـه الحبيبـة أن عينه قاصرة لأنه لم يستطع رؤية مارآه الشاعر, إنـه لا يملـك عين الشاعر, إنه يرى الواقع فقط, ولا يذهب أكثر مـن ذلـك, وتقدم له الحبيبة المثال الذي يوضح صدق الشاعر فيما قال.

" عن محمد بن الحجاج الأسيدى:

مررت على مية وقد أسنت, فوقفت عليها وأنا يومئذ شاب, فقلت: يا مية, ما أرى ذا الرمة إلا قد ضيع فيـك قولـه حيـث يقول:

أَما أنتَ عَن ذِكراكَ مَيَّةَ مُقصِرُ

وَلا أَنتَ ناسي العَهدِ مِنها فَتَذكُرُ

تَهيمُ بِها ما تَستَفيقُ وَدونَها
حِجابٌ وَأبوابٌ وَسِترٌ مُستَّرُ

قال: فضحكت, وقالت: رأيتني يا ابن أخي وقد وليت وذهبت محاسني, ويرحم الله غيلان, فلقد قال هذا في, وأنا أحسن من النار الموقدة في الليلة القَرَّةِ في عين المقرور, ولن تبرح حتى أقيم عندك عذره, ثم صاحت: يا أسماء, اخرجي, فخرجت جارية كالمهاةِ ما رأيتُ مثلها. فقالت: أما لمن شبَّب بهذه وهويها عذر؟

فقلت: بلي. فقالت: والله لقد كنت – أزمان كنت مثلها – أحسن منها, ولو رأيتني يومئذ لازدريت هذه ازدراءك إياي اليوم, انصرف راشدًا".

ولا شك أن هذا الخبر يقدم أسماء باعتبارها البديلة لمى, أو صورة لاستمرارية مي في مرجعية الواقع, ويقدم الراوي وكأنه ذو الرمة الجديد الذي رأى أسماء – هذه المرة – وهو يجتاز فوقعت في نفسه موقعًا لا ينسى.

بهذا يكون البناء الدرامي لحكايات العشق العربية مكونًا من مجموعة من المتواليات أو المواقف كالآتي:–

١- اللقـــاء

٢- الوشاية

٣- الفراق

٤- التحول

٥- اللقاء الثاني

٦- الشهادة

وهذا النسق غالب على حكايات العشق العربيـــة المتعلقـــة بأخبار الشعراء الذين عبروا عن تجربة عاطفية ممتدة ومتصلة بحبيبة غلب اسمها على غيرها في قصائد هؤلاء الشعراء.

تعدد وجهات النظر في الحكاية:

لكل حكاية شخص يقوم بروايتها ويقدمها لنا من منظور ما, إنه صوت يتحدث وعينه ترى, ويعلق علـــى الأحـــداث, هـــذا الشخص هو الراوي الموجود في كل الأشكال الـــسردية, وهـــو شخص اعتباري, فنحن لا نقصد المؤلف وإنما نقصد هذا السارد المتحدث إلينا على الورق المتابع لحدث حقيقي أو متخيل, إنـــه

شخص يطرح فكرة, طريقة, عالمًا يواجهنا به, ويقول شيئًا من خلاله, والطريقة التي يقدم بها الحكاية تعرف بمصطلح وجهة النظر:

وفى السرد الحديث هناك تطور واسع في مجال طريقة عرض الحكاية وارتبط هذا التطور بالنظرية المعرفية للعصر, وبصفة خاصة بالنسبية المعرفية, فلا أحد يستطيع أن يرى كل شيء, أو يعرف كل شيء, لذلك يقدم المؤلف روايته في أدبنا الحديث من خلال مجموعة شخصيات تقوم كل شخصية بدور الراوي في مساحة ما, وربما تروى كل شخصية الحدث نفسه بعينها, ومن موقعها, وبوعيها, ولعل أعمال نجيب محفوظ التي نذكر منها على سبيل المثال " ميرامار والكرنك ويوم قتل الزعيم " توضح ما نقصده.

ولكن الدراما العربية القديمة عرفت مفهوم تعدد وجهة النظر, بل وحرصت عليه لتؤكد لنا أن المعرفة التامة بحياة الأبطال الدراميين أمر يثير المفارقة, فمن يعرف كل شيء عن نفسه ؟ إن معرفتنا بأنفسنا تظل ناقصة وبالتالي معرفتنا بالآخر ووعينا بالعالم ومساحة رؤيتنا كلها أمور تظل ناقصة هي الأخرى, ويأتي الإبداع الفنى والعلمي والحضاري بشكل عام

ليضيف إلى رصيدنا قدرًا يسيرًا من المعرفة, وهذا القدر بدوره يوضح لنا درجة الجهل التي يعانيها الإنسان بوعي منه أو بـــلا وعى.

وقد حرص صاحب كتاب الأغاني على ذكر أكثـــر مـــن رواية لكل موقف وكل حدث في أخبـــار الـــشعراء وتجـــاربهم العاطفية والفنية لكي ندرك من خلال هذا التعدد أن سبل الحيـــاة كثيرة ومتباينة, وأن الموقف الواحد له أكثر من بعـــد وســـبب ونتيجة.

لقد قدمنا خبر اللقاء بين مي وذى الرمة الذي انتهى بقولها " فقالت اشرب يا ذا الرمة فلقب بذلك ".

هنا يضيف الأصفهاني شيئًا عن طريق أحد الرواة الآخرين فيقول:

" وحكى ابن قتيبة أن هذه القصة جرت بينه وبين خرقـــاء العامرية.

وقيل: بل كان يصيبه في صغره فزع فكُتبت لـــه تميمـــة فعلقها بحبل فلقب بذلك ذا الرمة ".

هنا تختلف الرواية في الحدث الواحد والموقـــف الواحـــد,

وهذا يدفع إلى التساؤل, ونحن نعلم أن التساؤل هو المدخل إلى المعرفة, هو إثارة القضية التي تجوب فيها عقولنا ساعية إلى إجابة تريح هذا الظمأ إلى المجهول.

إن القارئ يقف في حيرة, هل هي مي التي اجتاز بها الشاعر فمنحته الماء والحب واللقب, أو هي خرقاء العامرية, وهذا النسب العامرية له قوته إنه يذكرنا بتلك القبيلة التي ذاع صيتها في مجال العشق العذري, والمواقف العاطفية, ثم يقف المتلقي حائرًا بين الصفة خرقاء واسم خرقاء, ويتساءل أين الحقيقة؟ وهذا التساؤل بدوره له أكثر من إجابة, إحدى هذه الإجابات يبحث عنها المؤرخون الذين يجمعون الأخبار ويقارنون بينها , ويبحثون في كتب التراجم لعلهم يعثرون على ما يفيدهم في ترجمة ذى الرمة لكي يحدد لهم من هي مي ومن هي خرقاء؟.

وهناك طريقة أخرى للإجابة يقوم بها النقد الأدبي الذي يتعامل مع النص الحكائي من منظور فنى خالص, والإجابة هنا يسيرة, إن ميًا وخرقاء هما وجهان لعملة واحدة, قد تكون الحبيبة ميًا أو خرقاء, بل تكون مي هي خرقاء, لا يهم في ذلك شيء, لأن المهم هو أن الذات الفردية تبحث عن الإشباع الوجداني عند

الآخر, وأن هذا الآخر بدوره له أكثر من وجــه, وأن الــشاعر يستمد اسمه من ملهمته, وهذه الملهمة ذات طابع روحي نفــسي أكثر منها شخصية حقيقية, فبداخل مي تسكن ملهمــة الــشاعر, وبداخل خرقاء أيضًا أو بداخل أسماء وغيرهن.

وفى الحقيقة فإن ميًا وخرقاء وأسماء لسن سوى صور في خيال الشاعر نفسه تتحقق بنسب ما في العالم الخارجي.

ومن هذا المنطلق ندرك أن الإنسان يبحث عن ذاته في ذاته أولاً ويضفى على الواقع شيئًا من نفسه, وأن الأسماء قد تتبــدل وتتغير ولكن المسمى قد يكون واحدًا, وأن هناك وجهًا للشبه بين البشر, هناك نقطة التقاء بين مي وخرقاء, والشاعر يبحث عــن هذه النقطة, عن هذه القيمة التي تجسد روح المــرأة الملهمــة, وهناك أيضاً وجه للشبه بين الصورة الذهنية التي تــدور فــي وعى الشاعر وبين العالم الخارجي, هناك جدل وتفاعل يــزداد حدة كلما أمعنا النظر في العلاقة بيننا وبين العالم.

وعلى ذلك ستتسع دلالة مي وخرقاء وتضم معاني جديدة, إنها دلالة تسعى لاقتناص الجوهر الذي يلهمنا ويدفعنا للإبــداع, ومنه نستمد أسماءنا ووجودنا, ونطلق طاقتنا لكي نتفاعــل مــع

الوجود بإيجابية أكثر, هكذا يقول لنا تعدد الروايات في حكايات العشق العربية, ولكن التعامل مع النص الشعري سيضيف إلينا جديدًا في هذا المجال وسنجد كيف ترتبط عناصر العالم معًا في الرؤية الفنية التي ترى المتشابهات وتقيم حلقات الوصل بينها.

لوحة مي : وجه القصيدة : إيقاع النفس :

مَن المرأة التي يتحدث عنها الشاعر في قصائده ؟ هل هي تلك المقيمة في خبائها تنتظر مروره؟ هل هي تلك الثرية المنعمة في الحرير ؟ هل هي امرأة حقيقية لها وجود مرجعي في العالم الخارجي بالفعل ؟ ولماذا هي بالتحديد؟ من المؤكد أن الشاعر يرى كثيرًا من الجميلات وأنه يبحث عندهن عن شيء غامض لا يدرى ما هو, فهل واحدة منهن فقط تملك هذا الشيء أو أنه موجود في أعماق بعضهن ؟ ولعله كائن في قلب الشاعر أو عقله هو وحده, ولعله ساكن في الوجود من حوله, في صحرائه العربية الصفراء العاصفة حينًا .. الهادئة حينًا آخر, في ضياء النجوم, في وجه القمر, في دفء الشمس, في آثار القوم ومنازلهم, في الكائنات المحيطة به, وفى الريم, الظبية,

المها, الغزال, الناقة, والفرس, أو حتى في كبريـــاء الأســد أو عواء الذئب الوحيد الرابض فوق التلال والهضاب في الليـــالي المقمرة.

نصاحب شاعرنا, شاعر مية الذي هام في واديها ســنين طويلة, ونرى معه صورة مي التي تطالعنا بها كلماته.

لذى الرمة قصيدة تعد من روائع الشعر العربــي, لكنهــا صعبة في مفرداتها, يصف فيها ديار مية وآثار قومها ويرســم بالكلمات لوحة لمي, وتتوالى الكلمات لتصف الناقة والــصحراء والوجود المحيط بالشاعر, ومطلع هذه القصيدة هو:

ما بالُ عَينِكَ مِنها الماءُ يَنسَكِبُ

كَأَنَّهُ مِن كُلى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ

وهو استهلال جميل ومؤثر, فالشاعر يقدم لنا ذاته, ولكن ما الذات التي يتحدث عنها؟ إنه يتحدث عن ذات أخرى يخاطبهــا, إنه يتحدث بهذا الالتفات الرائع الذي يحول المتكلم إلى مخاطب, وما أجمل هذا الالتفات وما أقسى أن يخاطب الإنــسان نفــسه ويبحث فيها عن ذاته ويلتمس الفنان الكائن داخله, ويحثه علــى الإبداع من خلال التساؤل المعرفي الوجداني الذي يثير داخلــه

كل طاقات العطاء والرغبة في إثبات الوجود.

إن هناك شخصية أخرى داخل الشاعر, شخصية تتألم وتفيض بالماء, وهذا الماء ينسرب من وعاء ممزق الغطاء, وكما قال جرير من قبل إن الذات الفردية مع كل تجربة إنسانية تتألم وتفكر وتبدع وتقدم ذاتها معيناً يرتوي منه الباحثون عن الحقائق والمعذبون بالآخرين, وهكذا الحال مع شاعرنا ذى الرمة, إن بداخله هذا الإنسان الذي تفيض روحه بالإبداع.

ومن الاستهلال ننتقل إلى وصف ذى الرمة لصاحبته مية حين يقول:

دِيارُ مَيَّةَ إِذ مَيٌّ تُساعِفُنا

وَلا يَرى مِثلَها عُجمٌ وَلا عَرَبُ

بَرّاقَةُ الجيدِ وَاللَبّاتُ واضِحَةٌ

كَأَنَّها ظَبيَةٌ أَفضى بِها لَبَبُ

بَينَ النَهارِ وَبَينَ اللَيلِ مِن عَقَدٍ

عَلى جَوانِبِهِ الأَسباطُ وَالهَدَبُ

تَزدادُ لِلعَينِ إِبهاجاً إِذا سَفَرَت

وَتَحرَجُ العَينُ فيها حينَ تَنتَقِبُ

كَحلاءُ في بَرَجٍ صَفراءُ في نَعَجٍ
كَأَنَّها فِضَّةٌ قَد مَسَّها ذَّهَبُ

إن الشاعر يتحدث عن مي التي لا يري مثلها عجم ولا عرب مع أنه يراها فهل يراها وحده من بين العرب والعجم؟ وأين يراها في الواقع أم في الخيال؟ إنها شيء متفرد لا يستطيع أحد غيره رؤيتها كأنها حلم عناصره من مفردات الواقع، ولكنها تجمعت في وعى شخص واحد, هذه هي مي!

من المؤكد أن هناك جميلات في الصحراء والوديان في كل مكان وزمان يراهن البشر, فهل مي تخالف كل نساء العالم؟ أو يمكننا القول بطريقة أخرى إن رؤية كل إنسان تختلف عن رؤية الآخر, فمي التي يراها ذو الرمة غير مي التي يراها الآخرون مع أنها الشخصية نفسها إن كان لها وجود حقيقي, هنا تعود الرؤية لترتبط بالذات الفاعلة, إن هناك شيئًا في عين ذى الرمة يجعله يرى بطريقة تختلف عمن حوله, أو فلنقل وهذا هو الأرجح أن هناك علاقة خاصة بين الذات والموضوع، بين الرائي والشيء المرئي وبعمق هذه العلاقة تكتشف الذات في العالم من حولها حقائق تخفى على الآخرين.

ولا شك أن الشيء المرئي يساعفنا بقدر ما نبذل من جهد لرؤيته يقترب منا ويمنحنا شيئًا من خصوصيته، وهذا ما رجاه الشاعر من الحبيبة مي, فهي حين تساعفه حين تقترب منه وتمنحه قدرًا من حضورها الخاص يراها وحده بعين تختلف عن العرب والعجم معًا.

وهو حين يصف مية بشيء من الوصف الحسي نجد هذا الوصف منذ بدايته يتصل بالطبيعة إنها براقة وكأنها ومضة في الكون، كأنها شعاع من نور مفاجئ يخطف الأبصار، كأنها اللحظة التي يرى فيها الإنسان شيئًا نادرًا وغريبًا، ويرى على ضوء هذا الشيء العالم بعين جديدة، ويستمر خطاب ذى الرمة الشعري مقيمًا حلقة وصل بين مية المرأة التي تجمع بين مرجعية الواقع وصورة الخيال من جهة وبين عناصر الطبيعة من جهة أخرى, إن حلقة الوصل هذه المرة تربط بين مية والظبية, تلك الظبية القادمة في يسر وحرية مع انحدار الرمل الصحراوي الممتد المحيط بالإنسان, والسؤال الذي نطرحه هو هل التشبيه الذي يجعل مية كالظبية يحل المرأة الجميلة في تلك الظبية الجميلة فقط, أو هو يجعل العلاقة بينهما مشتركة بمعنى أن هناك وجه شبه سيظل في تصورنا وإدراكنا كلما رأينا أحد

الطرفين ... المرأة تستدعى الظبية, والعكس صحيح فالظبية تستدعى المرأة, ويحدث هذا من خلال الكلمة, من خلال اللفظ, وليس على مستوى الواقع الخارجى فقط, بل إننا لا نستطيع أن ندرك العالم الخارجي إلا بالكلمة, ستظل المرأة ظبية والظبية امرأة لأن التشبيه منح كلاً منهما جماليات الآخر, ولأن عين الشاعر رأت تلك المنطقة المشتركة بينهما ولأن اللغة ستظل تحتفظ بهذا الناتج الدلالي, ولأن الشعر سيظل يتردد في وجداننا ليصل بين الماضي والحاضر أو بين ذات الشاعر ذى الرمة وبيننا وبين الإنسان العربي أينما كان وحينما وجد.

لقد أصبحت مي وَمَضْنَةً فِيَ الطَّبِيْعَةِ وَظَبِيَةً حرة في الصحراء ثم هي كيان حَاضِرٌ فِيَ الزَّمَانِ يذكرنا بها النهار والليل وحاضرة في المكان تذكرنا بها الأشجار وأهدابها المنسابة في حرية وجمال وهى نور ساطع في نفورها وانتقابها لأن عينها النافذة المطلة على الروح تعلن عنها, إنها عين واسعة كحلاء ذات حضور وتميز تخلب العقول والقلوب.

أما صاحبة العين فهي مزيج من اللون الأبيض والأصفر معًا, وكأنها الصحراء الصافية التي تحتضن في امتدادها المتسع الظبية والناقة والإنسان, لقد أصبح واضحًا أن مية هي الروح

العربية الساكنة في المكان, تلك الروح التي فاضت بالإبداع وكانت الكلمة هي إبداعها الأول, وكان الشعر هو الكلمة الراقية التي تسكن فيها حكمة العربي, تلك الحكمة التي توازى الفضة والذهب معًا, حكمة الكلمة التي تقال والتي يستمع إليها, الفضة والذهب هما الثروة في الحياة الاجتماعية, وهما الحبيبة في الحياة العاطفية, وهما القصيدة في الحياة الإبداعية ولأن ذا الرمة شاعر فإن مية هي الكلمات التي لا يراها سواه لأنه أدرى الناس بمعانيها بجمالها الإيقاعي ومكوناتها الدلالية, والعلاقات التي تربط بينها لتكشف العالم وتعيد صياغته وتجعله لحظة حاضرة دائمًا في الوعي والوجدان, إن الكلمة هي التي تخترق ظلام النفوس وكأنها البرق وكأنها الظبية الجميلة, وكأنها المرأة الحبيبة, والشاعر هو الذات العاقلة التي تمتص جوهر الوعي الجمعي وتدرك عبقرية الكلمة وتصنع منها الجواهر الثمينة التي تتجاوز الفضة والذهب, فنحن لا نستطيع أن نحيا دون كلمات ولا نستطيع أن نفهم دون إدراك بما في الكلمات ولا نستطيع أن نشعر إلا بإيقاع الكلمات.

والشعر إيقاع وصورة, الإيقاع يخاطب الروح والصورة تخاطب الذهن, ولو تناول القارئ الشعر بروح راقية وذهن نشط

لاستطاع أن يستنطق النصوص الشعرية مستخرجًا منها حكمة الحضارة التي أنتجتها وشخصية الذات التي أبدعتها.

إن الشاعر يقرأ الحياة, يرى التجربة الإنسانية رموزًا مشحونة وكأنها كتاب يدرك دلالاته, الإنسان كتاب والزمان كتاب والمكان كتاب والقراءة تحتاج إلى فن, إلى جهد وبحث ومعاناة تعادل معاناة الشاعر حين يصنع قصيدته. هذا القول نلمحه حاضرًا في شعر ذى الرمة, وهو ينشد:-

ديارًا لمي قد تعفّت رسومُها

أخال نواحيها كتابًا معجمًا

إن عبقرية ذى الرمة تعتمد في جانب مهم من جوانبها على قدرته التشبيهية المميزة, والتشبيه بحث جمالي عن علاقات التماثل في العالم, وحين يدرك الإنسان هذه العلاقات فإنه يرى الكون منظومة متكاملة مثل السيمفونية المتلاصقة التي تعتمد على جملة موسيقية محورية تتردد في كل حركات هذه السيمفونية, وكان ذو الرمة بارعًا في ذلك, ومن تلك الطاقة الخاصة استطاع أن يجعل مية رمزًا لجمال الحضارة العربية بعالمها الصحراوي, بظبائها وإبلها, ونجومها, كل هذه العناصر

بينها نقطة التقاء انطلق ذو الرمة إليها من وجه مية فكان خطابه الشعري معبرًا عن الروح العربية الخالصة وكانت كلماته مفتاحًا يقودنا لإدراك حضارتنا العربية, حضارة الكلمة وقد أدرك الأصفهاني خصوصية التشبيه عند ذى الرمة وعبقريته, وحرص على جمع الآراء التي تؤكد ذلك:

" وقال هارون بن محمد: سمعت ذا الرمة يقول: إذا قلت: كأنه, ثم لم أجد مخرجًا فقطع الله لساني.

قال الأصمعي: كان ذو الرمة أشعر الناس إذا شبه

وحدثني أبو خليفة عن محمد بن سلام, قال: كان لذى الرمة حظ في حسن التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين, كان علماؤنا يقولون: أحسن الجاهلية تشبيهًا أمرؤ القيس, وأحسن أهل الإسلام تشبيهًا ذو الرمة".

إن مفتاح شخصية ذى الرمة هي كلمة(كأن), تلك العلاقة التشبيهية المميزة, تلك الكلمة التي تعلن لنا أن هذا الشاعر يرى بعين خاصة, كانت رؤيته تقتنص الجوهر المقتنص بين الأشياء, لذلك كانت لوحة مي في شعر ذى الرمة صورة شاملة للروح العربية بكل ما فيها تتنقل العين في إيقاعها فترى الأشياء

متداخلة بتناسق فريد, لا توجد متناثرات خارج المنظومة الفنية, ولا يوجد عنصر غريب, هناك دائمًا الشيء المشترك, ومن هذا الشيء المشترك كانت مي هي المــرأة والــصحراء والــضياء والحقيقة والكلمات والحضارة والقصيدة.

ولذلك كانت الروايات متعددة بصدد حياته وحبــه, ولكــن كان دائمًا هناك الشيء المشترك الذي يجمع بين هذه الروايات, مثلما رأينا في رواية مي وخرقاء التي نراها متكاملة وليــست متناقضة, لأنه أدرك أن هناك وجهًا للشبه بين هذه وتلك بحيــث تكاد مي تكون هي ذاتها خرقاء, فلا يهم الخلاف بين طبيعتهمــا في مرجعية الواقع ولكن المهم هو الالتقاء بينهما في حقيقة الفن التي تدرك جوهر الأشياء.

البطل المأساوي: ابن الصحراء:

كانت مي والــصحراء والحــضارة العربيــة والكلمــات والقصيدة هي العالم الذي هام فيه ذو الرمة, وهو القائل: " مكثت أهيم بها في ديارها عشرين سنة ", ولم يعش سوى أربعين عامًا, فهو منذ النضج الإبداعي يهيم في وادي مي في قلب الحــضارة العربية لكي يبدع قصيدته التي يرسم فيها وجه مــي بخطــوط

تجعله وجهًا لعبقرية اللغة العربية التي تميز ثقافتنا.

إن شخصية ذى الرمة في أخبار الأغاني هي نموذج للبطل المأساوي البطل الذي ارتبط ظهوره بموقف استمد منه اســمه, وقد كتب له أن يعيش من أجل هدف, وقد استمد ذو الرمة اسمه من الحبيبة الصحراء وهو يشرب من نبعها, وكانت غايتــه أن يخلد عبقرية الصحراء من خلال رمز مية.

وكعادة الأبطال المأساويين تكون نهايته في غايته, فالموت يترصده في قلب الصحراء ليصبح كلمة في هذا الكتاب الكبيــر, وكانت النبوءة تطارده, هكذا كان وعى الأصفهاني وهو يترجم لذى الرمة, وكان الخبر التالى معلنًا عن نهاية البطل المأســاوي مثلما كان خبر لقائه بمية أو خرقاء معلنًا عن ميلاده

" قيل له: إنك لتنعت الفلاة نعتًا لا تكون منيتك إلا بها.

فلما توسط الفلاة نزل عن راحلته, فنفرت منه, ولم تكن تنفر منه, وعليها شرابه وطعامه, فلما دنا منها نفرت حتى مات, فيقال إنه قال عن ذلك:

ألا أبلِغ الفِتيانَ عَنّي رِسالَةً

أهينوا المَطايا هُنَّ أهلُ هَوانِ

فقد تَرَكتني صَيدَخٌ بِمَضَلَّةِ

لِسانِيَ مُلتاثٌ مِنَ الطَّلَوانِ

إن الصحراء والناقة والكلمة عناصر حاضرة في المشهد الختامي لموت البطل لكي يسجل تلك اللحظة راثيًا نفسه وسط المكان الذي عاش يرصد ملامحه, وقد أصبح جزءًا منه, تركته الناقة ليلقى مصيره, أو لتكون هي السبب في هذا المصير, تلك الناقة التي وصفها بدقة, وعاش مصاحبًا لها, وهكذا البطل الدرامى يلقى مصيره بشكل رمزى, يتحول إلى أسطورة, وكأن تلك الناقة غير العاقلة مهدت لهذه الأسطورة, فالقدر يخط حياة البطل المأساوي وفقًا لدور هذا البطل في الحياة وفى الفن أيضًا, وها هو ذا البطل وحيدًا في الصحراء, وعليه خِلَعُ الخليفة, الأشياء المادية التي لا قيمة لها, وتبقى الكلمة مكتوبة على قوسه تحمل الحكمة للعالم.

إن الإنسان وهو يسعى في سبيله من أجل غايته يكتب سطور حياته, ولكن تظل دائمًا أسرار غائبة عنه, وكانت الناقة هي السر الذي لم يستطع ذو الرمة أن يصل إلى جوهره.

إنها الحياة التي لا تساوى كثيرًا مثل هدايا الخليفة الملقاة

في الصحراء, والبطل ليس في حاجة إليها, إنها المفارقة التي تؤسس الدراما وتجعلنا نعيد النظر في حقيقة الأشياء, لقد استغرقت الناقة طاقة الشاعر, وفى النهاية أخذت شرابه وطعامه ليلقى مصيره, ويعلن كلمته الأخيرة " أهينوا المطايا هن أهل هوان ". لا تأمنوا لمن لا تعرفون حقيقته كاملة, والحقيقة في معظم الأحيان ناقصة بالنسبة لعقولنا البشرية.

كانت هذه دراما ابن الصحراء التي أبدعها الأصفهاني من روايات متعددة تستحق أن نعيد صياغتها بشكل روائي ودرامي متعدد التقنيات لكي نربط ماضينا بحاضرنا, ونقتنص وجه الشبه المميز لثقافتنا عبر العصور.

الفصل الثالث

مذاهب واتجاهات

أ.د. سيد قطب أ.د. جلال أبوزيد

١- ثقافة التعدد:

من القواعد الثابتة في السياق الثقافي أن البشر يتفقون على أشياء ويختلفون على أشياء.

لابد لكل جماعة إنسانية أن يكون لها ثوابت تجمعها، من بينها الفكر واللغة والقوانين والمنظومة الأخلاقية، وبالطبع تجمع البشر المعتقدات والقوميات والأسرة، كما تجمعهم الآمال المتعلقة بالمستقبل والتاريخ المتعلق بالماضي والمصالح المتعلقة بالحاضر.

وهناك مبدأ التعدد الثقافي وهو يقوم على احترام المجتمع الإنساني لكل الثقافات التي تسري بين فئاته في ظل المظلة الفكرية والأخلاقية الكلية للمجتمع.

والتعدد لابد أن يرسخ ثقافة الحوار ورؤية الآخر

والاعتراف بوجوده ووضع الأسس التي تجمع الذين يختلفون معًا في كيان واحد ضمن الأمة أو الدولة أو الإنسانية، فالبشر على اختلافهم المذهبي وتعدد ألسنتهم وألوانهم وطبائعهم ونوازعهم واتجاهاتهم الوجدانية والذهنية، لابد أن تكون لديهم القناعة بأنهم جميعًا أبناء أسرة إنسانية واحدة، وهكذا كانت الحضارة العربية بعد ظهور الإسلام قائمة على التعدد والتنوع يشارك فيها العربي والأعجمي والأبيض والأسود والمسلم والمسيحي من الصين إلى الأندلس.

وفي فترات تاريخية تزداد مساحة التعدد التكاملي، فهو تنوع كمي وكيفي غرضه إثراء المنظومة الثقافية، وفي الوقت نفسه الحفاظ على الهوية بعيدًا عن الصراع، وفي أوقات أخرى تضيق هذه المساحة فيسود جو من التعصب ويحدث هذا في الفكر مثلما يحدث في الأجناس والألوان، بل إنه يمتد إلى نشاطات إنسانية مختلفة، مثلما يحدث في مجال رياضة كرة القدم اليوم، فأحيانًا ترى جماهير الأندية المختلفة تجلس معًا، كلٌ يشجع فريقه ويتحمس له، وتصافح هذه الجماهير بعضها البعض في نهاية الجولة، وأحيانًا أخرى تجد الاحتقان غير المبرر يسود بين هذه الجماهير بفعل جماعة من المنتفعين تنشر ثقافة

التعصب ورفض الآخر، وهذا الأمر يجب ألا يسود المجتمعات المتحضرة أو يكون ظاهرة فيها.

إن ثنائية الأنا والآخر تعني التعاون على البر والتقوى، وتجنب الإثم والعدوان وهذا مبدأ أساسي في الحضارة العربية الإنسانية.

وفي العصر الأموي رأينا كيف يجتمع أصحاب التيارات الأدبية المختلفة مثل جميل بن معمر العذري وعمر بن أبي ربيعة شاعر المغامرة العاطفية في مكان واحد مثل المنتدى الأدبي يتبادلان الإنشاد والنقد والإبداع، وكان هذا نموذجًا إيجابيًا لثقافة التعدد والحوار مهما كان التنافس قائمًا بين الشاعرين الكبيرين، فالحسد لم يسيطر على أحدهما ليرفض لقاء الآخر أو التعامل معه.

وكان في العصر الأموي أيضا بعض الاتجاهات المتعارضة مذهبيًا وسياسيًا واجتماعيًا، في بعض الأحيان كانت كل هذه التيارات موجودة بشكل حواري متسق ومتناسق ومتجاور في تدافع نحو الأفضل، وفي بعض الأحيان كان الخلفاء والأمراء والعمال يشجعون على هذا التنافس بين

الثنائيات المتضادة لشغل الرأي العام، وفي بعض الأحيان كان يحدث الصراع بين التيارات السياسية والمذهبية المختلفة حتى سقطت الدولة الأموية عام ١٣٢هـ، وقامت الدولة العباسية التي انتشرت فيها ثقافة التعدد والحوار على نطاق واسع، واستمرت هذه الدولة قائمة تفسح المجال للاتجاهات الأدبية والفكرية والفلسفية والعلمية في مجتمع يسوده الحوار ويرقى بأساليب الجدل حتى دخل المغول بغداد في القرن السابع الهجري.

٢- ثنائية الأنا والآخر في النقائض:

ظهر في عصر بني أمية (٤٠هـ- ١٣٢هـ) فن شعري معروف باسم النقائض، في هذا الفن كان الشاعر ينشد قصيدة في الفخر بقبيلته، وهجاء قبيلة خصمه من الشعراء المنافسين له، وبالطبع كان الشعراء يحرصون على مدح القصر الأموي ورجاله في هذه النقائض، فالتنافس القبلي في النقائض كان بعيدًا عن المساس بقصر الخلافة ورجال بني أمية، بل كان الشعراء في النقائض حريصين كل الحرص على مدح الخليفة والتقرب من القصر، وكان الخلفاء يشجعون على هذا اللون من الشعر

لأنه يشغل الناس الذين يتابعون ما قاله كل شاعر وينتظرون رد الآخر.

وكان أشهر شعراء النقائض في العصر الأموي جرير والفرزدق والأخطل، من هذا العرض يمكن تصور الشاعر في ذاك الزمن القديم، وكأنه جهاز إعلامي ناطق باسم فئة من البشر يتحدث بفضائل هذه الفئة وأمجادها، وفي الوقت نفسه يحط من شأن الآخر الذي ينافسه، وكانت المعاني التي يفتخر بها الشاعر هي أصالة النسب وشرف القبيلة ومجدها وقرابته من الجذور العريقة الكريمة وسمو همة أهله وطموح هؤلاء الأهل وكرامة قبيلته وبراعته في الدفاع عن القيم العربية التي تتمسك بها عشيرته، بالإضافة إلى نبوغه الشعري الذي يحفظ للقبيلة مجدها وينشر مكانتها الرفيعة عبر المكان باعتبار الشعر ديوان العرب ودفاتر لحفظ النسب والأدب، ومن المنطقي أن تكون المعاني التي يهجو بها الشاعر خصومه في النقائض تتمثل في وضاعة هؤلاء الخصوم وانحطاطهم وهوانهم وضعفهم وابتعادهم عن مكارم الأخلاق والأمور الجليلة وخمول ذكرهم وأفعالهم.

وإذا كانت هذه النقائض من ناحية المضمون الشعري أو المعاني التي تدور فيها، فإن الشكل الفني لها كان متميزًا أيضًا

بمعنى أن النقائض لم تكن قصائد شعرية يجمعها المضمون والمعنى فقط حقًا كان المضمون يسير على نهج واحد هو الفخر بالذات والقبيلة ومدح الخليفة وهجاء الشاعر الخصم وقبيلته ولكن ليست كل القصائد التي تأتي في هذا المعاني يُطلق عليها النقائض لأن هناك سمة فنية تجمع بينها، أي أن قصائد النقائض لابد أن تكون على نهج واحد في المضمون والشكل أيضًا، فليست كل قصيدة في الفخر أو الهجاء أو يجتمع فيها الفخر والهجاء معًا تعد من النقائض وإنما لابد إن تكون هناك البنية الثنائية أي لابد أن نجد قصيدتين وليست قصيدة واحدة، فالنقيضة قصيدة تأتي على الوزن ذاته وحرف الروي نفسه المتكرر قي القافية بمعني أن شاعرًا يقول قصيدة لامية أو نونية أو عينية على بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن...) يفخر فيها بنفسه وقومه ويهجو خصمه وقبيلته ثم يأتي ذاك الشاعر الآخر فيرد عليه بقصيدة من الوزن الشعري نفسه ومن حرف الروي ذاته.

على هذا الأساس يمكن القول في تعريف النقائض إنها لابد أن تتوافر فيها ثلاثة محاور:

المحور الأول: أنها تقوم على وحدة المضمون وهو الفخر والهجاء بالإضافة إلى المدح الموجه إلى الخليفة ورجال بني أمية.

المحور الثاني: هو وحدة الشكل فالقصيدة التي ينشدها الشاعر على بحر شعري محدد وحرف روي متكرر في القافية يأتي الشاعر الآخر فينشد قصيدة على هذا الشكل نفسه من حيث البحر الشعري وحرف الروي.

المحور الثالث: هو أنها قصيدة موجهة يرد بها شاعر على شاعر آخر، فالقصائد في النقائض توجه إلى أشخاص كتبوا أفكارهم وانفعالاتهم تجاه أشخاص آخرين، بالتالي فالنقيضة تكون موجهة إلى قصيدة أخرى لشاعر آخر، وترتبط القصيدتان معًا، فيقال إن فلانًا قال، ورد عليه فلان يناقضه، ومن الممكن أن تكون بالطبع بين أكثر من قصيدتين فيقول شاعر ويرد عليه آخر، ويأتي شاعر ثالث ليقف بجوار هذا أو ذاك.

وفي هذا المقام نحدد أهم أسباب انتشار شعر النقائض في العصر الأموي بما يأتي:

أ- تشجيع حكام بني أمية لهذا التنافس الذي يتابعه الناس

بعيدًا عن السياسة بالإضافة إلى إفادة الحكام الأمويين من هذه القصائد الحافلة بمدحهم، فبصرف النظر عن فخر الشعراء بقبائلهم وتبادلهم الهجاء كان مدح الخلفاء والأمراء يأتي في هذه القصائد مرتبطًا بفخر الشاعر بقبيلته ونسبه الذي يلتقي مع الأمويين في الجدود،أو فخر الشاعر بمكانته ونبوغه الذي جعله مقربًا من القصر الحاكم.

ب- وجود بقايا العصبية القبلية، فكانت الثقافة القبلية تطرح نفسها من وقت لآخر،وكان الحكام الأمويون يعتزون بكل ما هو عربي، وبالتالي كان الشرف بالقبيلة نسقًا ثقافيًا في موضوع قصائد النقائض، وهذا بالطبع جنبًا إلى جنب مع فخر الشاعر بأصوله العربية الخالصة والعلاقة الوثقى التي تربط بينه وبين البيت الأموي من جهة، أو البيت النبوي الشريف من جهة أخرى.

ج- البعد الاقتصادي حيث كان الشعراء يتربحون من قصائدهم وينالون عنها العطايا من الوجهاء فضلاً عن الشهرة التي تنال الشاعر وتقربه من مدح الأمراء والنبلاء.

يُضاف إلى ذلك طبيعة العصر نفسه بما فيه من تعدد

مذهبي واختلاف في الآراء والتوجهات مع ظهور بدايات الشعوبية، وهي تعصب غير العرب لأصولهم مثل اعتزاز البعض بانتمائه للفرس وفخره بذلك النسب، أو البعد الثقافي العام الذي طرح في الآفاق قواعد الجدل والحجاج والرد المنطقي الذهني وفقًا للمسلمات والنتائج، إذ بدأت الأجناس الوافدة في الحضارة العربية تقدم موروثها الثقافي باللغة العربية، وبالطبع أفادت الحركة الثقافية العامة من هذا التعدد والتنوع، وقد جاء هذا التنوع بالاحتكاك المباشر أو عن طريق بزوغ حركة الترجمة الكبرى في مطلع العصر العباسي.

بقى في هذا المقام أن نفرّق بين مصطلحين بينهما تقارب لا يصل إلى حد الترادف بحال من الأحوال، المصطلح الأول هو النقائض وقد تحدثنا عنه، فهي قصائد في الفخر والهجاء موجهة بصورة مباشرة من شاعر إلى شاعر تهدم ما قاله الأول وتحاول أن تتفوق لنفسها وصاحبها وقبيلته، تسير على البنية الفنية نفسها في البحر والروي.

أما المصطلح الثاني وهو المعارضة الشعرية فيتمثل في محاكاة شاعر لعروض شاعر آخر فيكتب على الوزن ذاته والقافية نفسها متأثرًا بإيقاع قصيدة الشاعر السابق عليه مقتربًا

من معانيه ومجددًا فيها، ومتحدثًا عن تجربته الجديدة التي يمكن أن يكون بينها وبين تجربة الشاعر القديم التقاء وجداني وذهني روحي أو فكري.

بالتالي فالمعارضات لا تأتي لهدم النص السابق أو تجاوزه والنيل من قائله والانتصار لذات الشاعر القائل على حساب الشاعر الآخر والفخر بالنفس في مقابل هجاء الشاعر القديم، على العكس تمامًا قد تكون المعارضة دليلاً على التأثير والتأثر والاقتداء بكبار الشعراء السابقين لكي يربط الشاعر بين إنتاجه والإنتاج الكلاسيكي التراثي الكبير السابق عليه، مثلما نجد في معارضة أحمد شوقي للبحتري في القصيدة السينية الشهيرة التي يقول فيها البحتري:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي

وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

فيقول شوقي:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي

اُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

فشوقي لا يريد أن يهدم رأي البحتري أو يهجوه أو يفخر بنفسه على حساب الشاعر القديم وإنما هو يستعيد إيقاع البحتري في موقف درامي لكي يعيش تجربته الحاضرة بمشاعر عاش البحتري مثلها، فكان هناك اتفاق بين البنية الشكلية العامة لقصيدة البحتري وقصيدة شوقي، وكان هناك استلهام من شوقي للبحتري، ولم يكن هناك نقض يرفض فيه شوقي الشاعر العباسي الكبير.

كذلك يمكن أن نعد قصيدة عزيز أباظة النونية التي يقول مطلعها:

يا مُنيةَ النفس ما نفسي بناجيةٍ

لقد عصفتِ بها نأيًا وهجرانا

وفيها يقول:

هل تذكرين بشط النيل مجلسنَا

نشكو هوانا فنفني في شكاوانا

يمكن أن نعدها معارضة لنونية جرير التي يقول فيها:

إِنَّ العُيونَ الَّتي في طَرفِها حَــوَرٌ

قَتَلنَنا ثُمَّ لَــم يُحيِــينَ قَتلانــا

من العرض السابق يمكن القول إن:

أ- النقائض جمع نقيضة، وكلمة نقيضة في حد ذاتها دالـــة على الثنائية، لأنها تشير إلى نص آخر سابق علـــى القـــصيدة ومرتبط بها، فهناك هدم شيء لشيء، وبالتالي لا يمكن تـــصور نقيضة إلا في إطار علاقتها بالأخرى بداية ثم في إطار علاقـــة كل النقائض معًا، لأن قصيدة النقائض كانت تجـــذب الـــشعراء ليردوا عليها طمعًا في الشهرة، ويقال إن جرير بن عطية وحده

كان يهجو عددًا كبيرًا من الشعراء في وقت واحد منهم كبار الشعراء أمثال الفرزدق والأخطل أو الأقل شأنًا مثل البُعيث وبعض صغار الشعراء الشباب طالبي الشهرة، وقد جاء في ذلك على لسان الشاعر العباسي المعروف بشار بن بُرد أنه قال «هجوتُ جريرًا، فأعرض عني واستصغرني، ولو أجابني لكنت أشعر الناس».. وهذا دليل على أن بعض الشعراء كان يسعى للمشاركة في معركة النقائض الأدبية من أجل أن يُعرف اسمه ويعرفه الرواة ويطلبه الوجهاء والنبلاء والأمراء ليمدحهم.

ب- للنقائض أصل في العصر الجاهلي، فقد كان الشعراء يتبادلون الرد على بعضهم البعض وبصفة خاصة في الحروب مثل حرب البسوس، وكان هذا الشعر الذي يأتي فيه السجال بين الشعراء يُطلق عليه المنافرة والملاحاة، وفي البداية لم يكن يُشترط فيه الحفاظ على الوزن والقافية، ومع الوقت بدأت النقائض تأخذ شكلها المتعارف عليه من حيث مراعاة كل شاعر للوزن والقافية والمعاني التي جاءت في نقيضة الشاعر الذي يهجوه، وفي صدر الإسلام كان حسان بن ثابت شاعر الرسول (ص) يرد على الشعراء المشركين مدافعًا عن الدعوة الإسلامية..، وفي العصر الأموي وصلت النقائض إلى درجة

عالية من الفنية في معاني الفخر والهجاء، وإن كان الهجاء لـم يخل من الألفاظ المبتذلة، وكانت العصبية القبلية هي الأساس المحرك لشعر النقائض في العصر الأموي، أما النقائض التي جاءت في نهاية زمن الأمويين، فقد بدأت فيها نزعة التعصب ضد العرب، وبصفة خاصة للفرس.

ج- تعد النقائض أشهر النصوص الشعرية الأموية في منظومة التداول الثقافي الشعري حتى الآن، ومازال الناس يتداولونها عبر المواقع والمنتديات الالكترونية.

٣- نصوصٌ وقراءات:

في الفخر يقول جرير:

إِذا غَضِبَت عَلَيكَ بَنـو تَمـيمٍ

حَسِبتَ الناسَ كُلُّهُمُ غِـضابا

في هذا البيت نرى الشاعر يفخر بالعصبية القبلية المتمثلة في تميم، ويختص الغضب بالذكر في هذا السياق مستعيدًا

الأخلاق القبلية، ويصورّ غضب تميم بغضب الناس جميعًا، فهو لا يرى قبيلة سواها، وهذه بعض سمات العصبية القبليـــة فـــي الفخر في العصر الأموي.

وقد استطاع الشاعر أن يقدم المعنى في صورة درامية من خلال توجيه الحديث إلى شخصية يخاطبها، وكأنهـــا حاضـــرة بالفعل، وبالتالي يقوم الشاعر في النص بـــدور الـــراوي الـــذي يحكي عن أمجاد عربية تتميز بها قبيلـــة تمـــيم، وفـــي قولـــه: «حسبتَ» يشير إلى حالة الخوف التي يعيش فيها الآخر الـــذي وقع عليه فعل الغضب، وبالتالي فهو يُطلق صيحة تحذير لكـــل من تغضب عليه قبيلته (تميم) ولا شك أن الذي يخشى الغضب الرهيب يبيت في رعب وفزع، مما يجعلنا نـــرى فـــي الـــنص شخصية الخائف، وقد أصبحت أمامنا، كما أن كلمـــة «كلهـــم» تشير إلى قوة هذا الغضب التميمي وتجسد شخصية القبيلة فـــي كيان ضخم، وكأنه يضم الناس جميعًا، فهو غضب فـــي الكـــم والكيف معًا.. أما إذا نظرنا إلى «إذا» الشرطية الظرفية فإنهـــا تخبرنا عن أن حالة الغضب التميمية هذه لا تنفي الحلم عن هذه القبيلة، لأن الغضب حالة من حالاتها وليست السمة الدائمة لها، فالغضب ظرف يرتبط بزمان ويقع نتيجة فعل من الآخر يتسبب

في إظهاره واستثارته على هذا النحو، وبالتالي فجرير لم ينـف عن القبيلة حلمها، لأن الحلم من السمات العربية أيضًا، وإنما أتى بالغضب في سياق زمني شرطي.

وإذا كان البيت السابق في الفخر من جرير يرفع مكانة قومه التميميين، فإن البيتين الآتيين له يجمع فيهما الفخر والهجاء معًا:

إِنَّ الَّذي حَـرَمَ المَكـارِمَ تَغلِبـاً

جَعَلَ النُبُوَّةَ وَالخِلافَـةَ فينـا

هذا اِبنُ عَمّي في دِمَشقَ خَليفَـةً

لَو شِئتُ ساقَكُمُ إِلَـيَّ قَطينـا

في البداية يهجو جرير «تغلبًا» معلنًا أنها بعيدة كل البعد عن المكارم، لذلك فإن كلمة المكارم في هذا السياق تجمع كل

السمات الحسنة، والمنازل الرفيعة، فالشاعر يصور قبيلة تغلب بأنها خالية من مكارم الأخلاق ومكارم الأفعال، وبالتالى يحصرها في خانة الهوان والمذلة والخُلق السئ البعيد عن النبل والسمو وعلو الهمة،أما الفعل «حرم» فهو إشارة إلى كون تغلب تستحق هذا المكان، فكأن الله سبحانه وتعالى أحلها هذا المحل لوضاعتها من وجهة نظر الشاعر.

وإذا كان الشطر الأول من البيت الأول في الهجاء، فإن الشطر الثاني في الفخر «جعل النبوة والخلافة فينا».. وفي هذا السياق يفخر الشاعر بسمتين في غاية الأهمية بالنسبة للعربي، فقد جعل الله النبوة والخلافة في الأصل الذي ينتمي إليه الشاعر، لأن قبيلة تميم ترجع إلى مُضر جد الرسول (ص)، وبالطبع هناك تقابل واضح بين الشطر الأول والشطر الثاني، فالشطر الأول يصور قبيلة تغلب الخالية من المكارم أما الشطر الثاني فيصور الشاعر منتميًا إلى العلامتين البارزتين في الحضارة العربية الإسلامية، ولا شك أن هذا التقابل يدل على عقلية تجيد استخدام المنطق الذهني بالإضافة إلى التمكن الشعري.

أما البيت الثاني مع أنه يبدو أنه في مدح الخليفة المقيم في دمشق فهو في حقيقة الأمر مدح من الشاعر لنفسه، وهذا ما

فهمه الخليفة حينما وصل إليه البيت، فقد رأي أن الشاعر جعله شرطيًا يقبض على خصومه ويبعثهم إليه حينما يشاء، وكثيرًا ما نجد في شعر المدح هذه الظاهرة، حين يذكر الشاعر شيئًا في الممدوح هو في حقيقة الأمر مدح لنفسه، لأن كثيرًا من الشعراء يتمتعون بقدر كبير من النرجسية التي تعني إعجاب الشخص بنفسه وتطلعه دائمًا إلى صورته التي يعشقها كما تقول الأسطورة اليونانية القديمة التي استقى منها علم النفس مفهوم النرجسية.

ومن أشهر الأبيات المتقابلة في الفخر والهجاء بين الفرزدق وجرير قول الفرزدق:

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَماءَ بَنى لَنا

بَيتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطوَلُ

أَحلامُنا تَزِنُ الجِبالَ رَزانَةً

وَتَخالُنا جِنّاً إِذا ما نَجهَلُ

أما قول جرير فهو:

أَعــددتُ لِلــشُعَراءِ سُــمّاً ناقِعــاً

فَــسقَيتُ آخِــرَهُم بِكَــأسِ الأَوَّلِ

إِنّي اِنصَبَبتُ مِنَ الــسَماءِ عَلَــيكُمُ

حَتّى اِختَطَفتُكَ يا فَرَزدَقُ مِن عَــلِ

إن كلاً منهما يفخر بنفسه، وإن كنا نجد في هذه الأبيات على وجه التحديد فخر الفرزدق بالأصل والأهل والقبيلة، بينما نجد الفخر عند جرير في هذا السياق يركز على نبوغه الشعري وعبقريته وتفوقه على غيره من الشعراء وقدرته على الوقوف لكل من يتحدى شاعريته، فهو واثق تمامًا من موهبته، ومن تفوقه على غيره من شعراء الهجاء.

٤- شعراء بين الرفض والقبول:

تعددت انتماءات الشعراء المذهبية والسياسية في زمن بني أمية، وكان الشاعر صوتًا إعلاميًا مناديًا بالتيار الفكري الـــذي ينتمي إليه ومعلنًا عن الفئة التي يعد من أبنائهـــا قلبًـــا وروحًـــا وعقلاً، وكان هذا يدور على مرأي ومسمع من السلطة الأموية التي كثيرًا ما يعود الشاعر إليها مادحًا رجالها طالبًـــا عطاءهـــا معتذرًا عما فعل، وإن ظل هواه في قلبه مع الفئة التي يحبهـــا، وكان هذا السلوك يعرف بالتقية، فالشاعر يعلـــن ولاءه للدولـــة مخفيًا في قلبه الانتماء الحقيقي الذي يفضله ويخلص له، فكـــان ذلك أشبه بتعارض بـــين العاطفـــة والواجـــب، أو الإخـــلاص الوجداني الروحي والمنفعة المادية.

وكان خلفاء بني أمية مـــن الـــوعي الـــسياسي والبلاغـــي بحيث يفهمون الفرق بين المديح المخلص والمديح من أجل المال والأمان، وتذكر كتب الأخبار العربية تلك المواقف التي يكتشف فيها الخليفة الفرق بين القول الصادق والقول الناجم عن الخوف والمنفعة.

من هذه المواقف هذا المشهد الذي يجمع بين عبيد الله بـــن

قيس الرقيات وعبد الملك بن مروان: عبيد الله بن قيس شـاعر ينتمي إلى مصعب بن الزبير الثائر على الخلافة الأموية، عبيد الله كان مخلصًا لمصعب «ولم يزل في صحبته إلى أن قتل» كما يقول الأصفهاني... وكان عبيد الله من شعراء الغـزل أيـضًا، والطريف أنه كان ينشد الشعر في ثلاث نساء اسم كـل واحـدة منهن رقية، ولهذا كان لقبه: عبيد الله بن قيس الرقيات، وبعـد مصاحبته لمصعب وتعرضه لمطاردات طويلة من قبل رجـال عبد الملك أخذ الأمان في النهاية، وقابل الخليفة، فأنشده قصيدته التي يقول فيها:

إِنَّ الأَغَرَّ الَّذي أَبوهُ أَبو ال

عاصي عَلَيهِ الوَقارُ وَالحُجُبُ

يَعتَدِلُ التـاجُ فَـوقَ مَفرِقِـهِ

عَلى جَبـينٍ كَأَنَّـهُ الـذَهَبُ

فقال عبد الملك: تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتقول في مصعب:

إنَّما مُصعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللَـــ

ــهِ تَجلَّت عَن وَجهِهِ الظَّلماءُ

مُلكُهُ مُلكُ رحمةٍ لَــيسَ فيــهِ

جَبَــروتٌ يُــرى ولاكِبرِيــاءُ

إن المعنى في البيتين ينطلق من حقل النور: في البيت الذي يمدح فيه ابن قيس الخليفةَ بالتاج المتألق فوق رأسِه نجد النــور المادي نور الذهب، البريق المصنوع مثل حالة الــشاعر التــي تبحث عن الأمان المادي والمال الذي يفي باحتياجاتها.

وفي البيت الثاني الذي استدعاه الخليفة نفسه متذكرًا ما قاله الشاعر في مدح مصعب نجد أيضًا حقل النور، ولكنه هنا نــور معنوي، هو نور منحه الله إياه، وهذا يتفق مع عاطفة ابن قــيس المخلصة لمصعب.

على كل الأحوال كان الخليفة ذكيًا مــدركًا الفــرق بــين

القولين: الخليفة عبد الملك بن مروان قارئ جيد للشعر، فهو عربي متمكن من اللغة والبلاغة، إنه المتلقي الواعي، بل هو الناقد الذي يعرف الفرق الدقيق بين المعاني مع أن النور موجود في النصين: النص الموجه لعبد الملك «يعتدل التاج..» والنص الموجه لمصعب: «إنما مصعب..» كان من الممكن أن يتجاوز عبد الملك عن المقارنة بينه وبين مصعب كما طرحها الشاعر في مدحه، وكان الموقف سيمر، ولكن الخليفة الناقد- في هذا الخبر- أراد أن يظهر في صورة تتجاوزصورة الحاكم المتسلط، أراد أن يجذب انتباه العربي العاشق لبلاغة الشعر، الذي يفهم ما بين السطور، فقدم هذه المداخلة النقدية الذكية.

الكُمَيْتُ بن زيد من كبار شعراء العربية ينتهي نسبه إلى مضر بن نزار فكان من شعرائها مفاخرًا بها متعصبًا ضد القحطانيين «وكان معروفًا بالتشيع لبني هاشم، مشهورًا بذلك، وقصائده الهاشميات من جيد شعره ومختاره. ولم تزل عصبيته للعدنانية ومهاجاته لشعراء اليمن متصلة، والمناقضة بينه وبينهم شائعة في حياته وبعد وفاته..» كما يقول الأصفهاني.

وقد غضب عليه رجال بني أمية لرثائه زيد بن علي وابنه الحسين بن زيد ومدحه للهاشميين وظل مختفيًا إلى أن أدركه

الخليفة هشام بن عبد الملك، فطلب منه الكميتُ أن يصفح عنه، ومدح الأمويين قائلاً:

أبنـــي أميـــة إنكـــم

أهـــلُ الوســـائل والأوامـــر

ثقتـــي لكـــل مُلمـــةٍ

وعـــشيرتي دون العـــشائر

أنـــتم معـــادنُ للخـــلا

فةِ كـــابراً مـــن بعـــد كـــابر

قال له هشام: وأنت القائل:

لا كَعَبْـــدِ المَلِيـــكِ أو كوَلِيـــدِ

أوِ سُلَيمَانَ بَعـدُ أو كَهِـشَامِ

مَن يَمُت لا يَمُت فَقِيداً ومن يَــحْ

يَى فـــلا ذُو إلٍ ولا ذُو ذِمَــامِ

ويلك يا كميتُ! جعلتنا ممن لا يرقب فـــي مــؤمنٍ إلاًّ ولا ذمةً، فقال: بل أنا القائل يا أمير المؤمنين:

فـــالآن صـــرتُ إلـــى أميـــة

والأمـــور إلـــى المـــصاير

والآن صرتُ بهـــا المـــصيب

كمهتـــدٍ بـــالأمس حـــائر

فقال له هشام: إيه، فأنت القائل:

فَقُل لِبَنِي أُمَيَّةَ حَيــثُ حلُّــوا

وإن خِفتَ المُهَنَّــدَ والقطِيعَــا

أجَــاعَ اللهُ مَــن أشـــبَعتُمُوهُ

وأشبَعَ مَن بِجَــورِكُمُ أُجِيعَــا

بِمَرضِيِّ الـــسِّيَاسَةِ هَاشِــمِيٍّ

يَكُــونُ حَيَــاً لأُمَّتِــهِ رَبِيعَــا

فقال: لا تثريب يا أمير المؤمنين، إن رأيتَ أن تمحوَ عني قولي.. قال: بماذا؟

- قال: بقولي:

أورثَتْــهُ الحَــصانُ أمُّ هِــشامٍ

حسَباً ثاقباً ووجهــاً نــضيرا

وتعاطى به ابنُ عائشة البــد

رَ فأمسي له رقيبــاً نظيــرا

وكساه أبو الخلائــفِ مــروا

نُ سَــنِيَّ المكــارم المــأثورا

إن الأخبار تحرص على ذكر الشعر بوصفه ذاكرة للأمة، ويأتي هذا الذكر على لسان الخلفاء أنفسهم الذين يحفظونه جيدًا ويعرفون أغراضه وغاياته، والفروق الدقيقة الكامنة في ألفاظه وصوره مثلما حدث مع عبيد الله بن قيس الرقيات نجد الأمــر ذاته يحدث مع الكميت بن زيد الذي تحركه مشاعره تجاه بنــي

هاشم، وإن كان على لسانه أحيانًا أن يتحرك بمدح بني أمية.

إن الشعر ينطق بما في القلب مهما حاول الشاعر اتقاء الخليفة أو الأمير أو الوالي، وكان شعراء المذاهب والتيارات السياسية يعبرون عن حبهم الخالص لانتماءاتهم بألفاظ تحمل خلاصة المشاعر وأشواق الروح والوجدان: إن الكميت يطرب لحب آل البيت كما يعبر في بائيته الشهيرة:

طربتُ وما شَوقاً إلى البِيضِ أطرَبُ

ولاَ لَعِباً منى وذو الشَّيبِ يَلعَبُ

ولم يُلهِنِي دارٌ ولا رَسمُ مَنزِلٍ

ولم يَتَطَرَّبنِي بنانٌ مُخَضَّبُ

ولكِن إلى أهلِ الفَضَائِلِ والنُّهَى

وَخَيرِ بَنِي حَوَّاءَ والخَيرُ يُطلَبُ

إلى النَّفَرِ البيضِ الـذِينَ بِحُـبِّهم

إلـى الله فِيمَـا نَـابَنِي أتَقَـرَّبُ

بَنِي هَاشِمٍ رَهطِ النَّبِـيِّ فـإنَّنِي

بِهِم ولَهُم أَرضَى مِرَاراً وأغضَبُ

إن مطلع هذه القصيدة الذي يبدأ بالجملة الفعلية «طربتُ» يعلن عن التوجه النفسي لانتماء الشاعر، وهذا الانتماء عاطفي روحي، فهو يؤدي إلى الطرب أي النزعة الشعورية الوجدانية التي تجعل الذات في نشوة وفرح، وفي البيتين الأول والثاني يتكرر النفي على هذا النحو: (ما شوقًا- لا لعبًا- لم يُلهني دار- ولا رسم منزل- ولم يتطربني بنان مخضب) والنفي هنا يجمع كل الحالات التي تدفع الشعراء الآخرين إلى النشوة، أما الكميت الذي يتحرك من عاطفة سياسية ودينية فإنه لا يطرب إلا لحب آل البيت، وفي هذا الاستهلال نجد أن الشاعر لا يعبر عن انتمائه بصورة مباشرة فقط، وإنما من خلال طبيعة لغة الشعر،

فحالة الطرب التي تؤدي إلى الإبداع الشعري تقتصر فقط على حبه للبيت الهاشمي، هذا الحب الذي أزاح حب الأشياء الدنيوية بما فيها من متعة وملذات حسية يُسرع إليها شعراء آخرون ومن هذا المنطلق المتمثل في جماليات التعبيـر الـشعري نجـد أن الشاعر يختار من الألفاظ (طربت) ومن التراكيب (النفي) لكـي يعبر عن عاطفة دينية وسياسية بأسلوب جمالي يناسب طبيعـة اللغة الشعرية، ففي غالب الأمر يكون الاستهلال الشعري فـي الغزل والنسيب، هنا يقوم الكميت بعملية استبدالية فينفي عناصر الغزل والنسيب التقليدية مستجمعًا عواطفه في العلاقة الروحيـة التي تربطه بالبيت الهاشمي.

ومن الشعراء أصحاب الميول المضادة لبني أميـة ولكنـه مدحهم أيضًا إسماعيل بن يسار النسائي «وكان منقطعًا إلـى آل الزبير. فلما أفضت الخلافة إلى عبد الملك بن مروان وفد إليـه مع عروة بن الزبير رحمه الله ومدحه، ومدح الخلفاء من ولـده بعده، وعاش عمرًا طويلاً إلى آخر سلطان بن أمية ولم يـدرك الدولة العباسية وكان مليح النادرة وأصله من الفرس، وكانـت فيهم شعوبية شديدة وتعصب للعجم على العرب، وله في ذلـك أشعار كثيرة يفخر بها الأعاجم، من ذلك:

رُبَّ خالٍ مُتَــوّجٍ لــي وَعَــمٍّ

ماجِدٍ مُجتَدىً كَريم النِّــصابِ

إنَّما سمّي الفَــوارِسُ بِــالفُر

سِ مُضاهاة رِفعَةِ الأَنــسابِ

وقوله في قصيدة ميمية قالها أمام هشام بن عبد الملك:

يا رَبع رامَــةَ بِالعَليــاءِ مِــن ريــمِ

هَل تَرجِعَنَّ إذا حَيَّيت تَــسليمي

أَصلي كَريمٌ وَمَجدي لا يُقــاسُ بِــهِ

وَلي لِسانٌ كَحَدِّ السَّيفِ مَسمومِ

مَن مِثلُ كِسرى وَسابور الجُنودِ مَعــاً

وَالهُرمُزانِ لِفَخــرٍ أو لِتَعظــيمِ

وبالطبع غضب هشام عليه، وأمر بإخراجه ونفاه.

ويذكر صاحب الأغاني موقفًا ذكيًا لعبد الملك بن مــروان مع إسماعيل بن يسار يبين ذكاء عبد الملــك وأهميــة الــشعر وخطورته عند العرب، فحينما مدح إسماعيل الخليفة عبد الملك بعد مقتل عبد الله بن الزبير قائلاً:-

أَلا يــا لَقَــومي لِلرُّقــادِ المُــشَرَّدِ

وَلِلماءِ مَمنوعاً إِلى الحائِمِ الصَّدي

وَلِلحال بَعدَ الحالِ يَركَبُهــا الفَتــى

وَلِلحُــبِّ بعــد الــسَّلوَةِ المُتَمَــرِّدِ

وللمرء يَلحى في التصابي وقبلَــهُ

صبا بالقوافي كُــلُّ قَــرْمٍ مُمجَّــدِ

وكَيفَ تَناسى القَلبُ سَلمى وَحُبُّهــا

كَجَمرِ الغَضىَ بَينَ الشَّراسيفِ موقدِ

إِلَيكَ إِمامَ الناس مِن بَطــنِ يَثــرِبِ

ونِعمَ أَخــو ذي الحاجَــةِ المُتَعَمَّــدِ

مَلَكتَ فَزِدتَ الناسَ ما لَــم يَــزِدهُمُ

إِمامٌ مِنَ المَعروفِ غَيرِ المُصَرَّدِ

وَقُلتَ ولَم تَنقُض قَـضاءَ خَليفَـةٍ

وَلَكِن بِما ساروا مِنَ الفِعلِ تَقتَـدي

فلَمّا وليتَ الأمر ضَـارَبتَ دونَـهُ

وَأَسنَدتَهُ لا تَـأتَلي خَيـرَ مُـسنَدِ

جَعَلتَ هِـشاماً وَالوَليـدَ ذَخيـرَةً

وَلِيـينِ لِلعَهـدِ الوَثيـقِ المُؤَكَّـدِ

فنظر إليهما عبد الملك مبتسمًا، والتفت إلى سليمان فقال: أخرجك إسماعيل من هذا الأمر، فقطَّبَ سليمانُ ونظر إلى إسماعيل نظرَ مُغضب. فقال إسماعيل: يا أمير المؤمنين، إنما وَزْن الشعر أخرجه من البيت الأول، وقد قلتُ بعده:

وَأمضَيتَ عَزماً في سُلَيمانَ راشِداً

وَمَن يَعتَصِم بِاللَّهِ مِثلك يرشدِ

فأمر له بألفي درهم، وزاد في عطائه، وفرض له، وقال لأولاده: أعطوه، فأعطوه ثلاثة آلاف درهم».

إن قارئ هذا النص لابد أن يقف أمام ظاهرتين: **الظاهرة الأولى** في الخبر، وهي حرص عبد الملك الخليفة على وجود أبنائه الثلاثة في القصيدة، وغضب سليمان ابنه عندما نبهه أبوه عبد الملك لتجاوز الشاعر وجوده، وفي هذا الموقف تبدو شخصية عبد الملك أكثر فطنة من ابنه سليمان، فهو يفهم الشعر ويربط بينه وبين الحياة السياسية، فالقصيدة التي تمدحه تحمل أسماء أبنائه فيها بوصفهم أولياء العهد، وفي هذا تمهيد دعائي يعمل على تقبل الرأي العام فكرة بقاء الحكم في أبناء عبد الملك، وهو مالم يدركه سليمان إلا بعد أن وجهه أبوه فأبدى غضبه وفطن الشاعر إلى الأزمة السياسية التي سببها، وإلى غضب سليمان الأمير حينئذٍ عليه، فاستدرك الخطأ وتعلل بالوزن الشعري، واختص الأمير الغاضب ببيتٍ جديد، وبالطبع زادت

جائزة الشاعر من الخليفة وأبنائه الثلاثة.

والظاهرة الثانية: في النص الشعري، وعلى وجه التحديد في مطلع القصيدة الذي يبدأ بالنسيب وذكر الأحبة واستعادة الماضي العاطفي، وهنا مربط الفرس، فالماضي العاطفي الذي يستعيده الشاعر يسير على مستويين: المستوى الأول الإشارة إلى تجربة غزل مرت بها الذات ثم تغيرّ الحال ومر الزمن وأتى الفراق والهجر.. والمستوى الثاني وهو المعنى العميق وهو ما يمكن أن نطلق عليه الغزل السياسي بالماضي الذي يتعصب له الشاعر، فإسماعيل بن يسار فارسي الهوى، ودولة الفرس فتحها العرب وأصبحت جزءًا من الدولة العربية الإسلامية الكبرى التي يحكمها الخلفاء الأمويون، هنا يصبح الغزل العاطفي وجهًا آخر للميل السياسي، أو فلنقل إنه القناع الذي تتخفى تحته عاطفة الشاعر السياسية.

من هذا المنطلق نجد أن قول الشاعر في البيت الأول: ألا يا لقومي الرقادِ المشردِ... تعبير عن القوم الذين يحبهم، أو بمعنى أكثر تحديدًا استدعاء للفرس الذين لم يعد لهم سلطة في زمن الأمويين لقد أصابهم التشريد وهم رُقادٌ بعيدًا عن المكانة المستحقة لهم من وجهة نظر الشاعر، بل إن(الماء الممنوع) هو

السلطة التي في يد الأمويين، وبذلك تصبح دلالة الماء مجازية تتعلق بالنفوذ والسيطرة والارتواء المادي والمعنوي بكل أشكاله.

أما قوله في البيت الثاني: وللحال بعد الحال يركبها الفتى..فهو تعبير عن المتغيرات التاريخية التي نزلت بمن يهواهم أو بالفرس على وجه التحديد، وعندما نصل إلى قوله: وكيف تناسى القلب سلمى وحبها... كجمر الغضي... نجد أن سلمى لم تعد اسمًا لامرأة عادية أحبها الشاعر ولا يستطيع أن ينساها، وإنما أصبحت رمزًا دالاً على الانتماء، أو علامة مجازية تستحضر السلطة الفارسية الذاهبة، ومن المعروف أن الأمويين كانوا يعتمدون على العنصر العربي تمامًا على العكس من بني العباس الذين أتوا بعدهم واعتمدوا على الفرس ثم الأتراك.

من هذه المعالجة للمطلع الغزلي الذي قدمه الشاعر إسماعيل بن يسار في قصيدة المدح يتبين لنا أن للمطلع نفسه دلالة سياسية تتعلق بالانتماء السياسي العرقي المذهبي الذي يميل إليه الشاعر ويعبر عنه بأسلوب غير مباشر ذاكرًا قومه وتغير الأحوال وتعجبه من أن يُظن به أنه نَسِيَ ماضيه العاطفي السياسي، وبذلك يكون الشاعر ناطقًا بما يريد أن يعلنه، ولكن

بطريقة مجازية يستغل فيها البنية الاستهلالية للقصيدة القديمة التي كانت غالبًا ما تبدأ بالغزل والنسيب قبل المدح أو الرحلة إلى الممدوح.

إن الشعر خطاب حافل بالأفكار والمعاني وللوصول إلى دلالاته لابد من التأمل الذهني، ومعرفة طبيعة قائله، وانتماءاته السياسية والفكرية، وبالتالي فإن إغفال العنصر التاريخي في تحليل النص أمر لا يمكن أن يفيد القراءة النقدية بحال من الأحوال مهما بدا للوهلة الأولى أن الدراسة الوصفية الشكلية هي المفيدة كل الفائدة في تحليل العمل الأدبي، فلابد من وجود تفاعل نقدي بين الجانب التاريخي والجانب الجمالى لكي يصل القارئ إلى الدلالات الكامنة في الإبداع.

كذلك يمكن النظر إلى مطلع قصيدة إسماعيل بن يسار التي قالها في مدح الوليد بن يزيد وهو:

كلثمُ أنتِ الهمُّ يا كلثَمُ

وَأنتمُ الداء الَّذي أكتُمُ

أكاتِمُ النـــاسَ هَـــوىً شَـــفَّني

وبَعضُ كتمانِ الهَوى أحـــزمُ

يمكن فهم هذا المطلع بوصف الشاعر يكتم هواه تجاه الفرس، وبالتالي يدل اسم (كلثم) في هذا السياق على الحضارة الفارسية، ويصبح الهوى المكتوم هو عاطفته المذهبية، لذلك فهو يقول: وبعض كتمان الهوى أحزم... لأنه لو أظهر عاطفته الحقيقية وصرح بمن يحب سيغضب عليه رجال البيت الأموي ويمنعون عنه العطاء ويتعرض للنفي والإهانة، كما حدث له مع هشام بن عبد الملك.

٥- ثنائية الأشعار والأخبار:

جمع الأدب العربي القديم بين الأخبار والأشعار معًا، أو بين الفن السردي والفن الشعري بحيث احتوى الخبر أبياتًا شعرية، وبذلك يكون السرد هو الأساس، ولكن بيت الشعر الواحد كان يدعو الإخباريين (رواة الأخبار) لصياغة نص

سردي يتحدث عن مناسبة البيت.

وإذا كانت الأبيات الشعرية تتحدث عن تجربة عاطفية كان الخبر يأتي لتفسير هذه التجربة وذكر تفاصيلها وبدايتها، والعقدة فيها ونهايتها، ولعل هذا يفسر قول الأديب المصري عباس محمود العقاد حينما كان يرى أن بيت الشعر الواحد يمكن أن يعادل رواية.

وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني يجمع بين الأشعار والأخبار، وتقوم فكرته على الانطلاق من بعض الأبيات الشعرية التي تغني بها العرب، فيأخذ من هذه الأبيات موضوعًا يتكلم فيه عن قائل النص ومن لحنه وتغني به، وفي أي المواقف حدث ذلك، فإذا بالكتاب يصبح تاريخًا ثقافيًا أدبيًا سياسيًا للعرب منذ ما قبل الإسلام حتى زمن الأصفهاني.

ولكي نقرب الأمور فقط سنتخيل مؤرخًا فنيًا معاصرًا يكتب عن غنائيات صلاح جاهين على سبيل المثال ولتكن (صورة) فإذا بهذا المؤرخ يتحدث عن مصر في الستينيات وعن تأميم القناة ومشروع السد العالي والقومية العربية، وطموح المثقف المصري لأن تكون هناك دار للأوبرا في القرى، وأن يتم محو

الأمية وأن ترقى بلادنا لمصاف الدول الكبرى.

وهذا ما قام به الأصفهاني في القرن الرابع الهجري حينما انطلق من الأبيات المغناة ليروي أخبارًا تعرض مسار التاريخ العربي كله.

إن الأخبار السردية التي تناولنا بعضًا منها في هذه المعالجات من خلال المواقف الدرامية بين الخلفاء والشعراء والأمراء، لها وظائف متعددة منها:

ذكر مناسبة الأبيات الشعرية، وتفسير أسماء الأماكن والأعلام التي تأتي في القصائد وتصوير حياة العرب السياسية والعاطفية، وبيان الطبيعة النفسية للشعراء من جهة ولرجال السياسة من جهة أخرى بحيث يمكن القول إن قارئ الأخبار السردية العربية يستطيع أن يخرج بنتائج عظيمة في مجال التحليل النفسي والاجتماعي، فشخصية مثل عبد الملك بن مروان لها صورة خاصة في هذه الأخبار، وشخصية مثل الحجاج لها صورة أخرى، وشاعر مثل جرير يختلف من الناحية النفسية تمامًا عن شاعر مثل الفرزدق، وكل هذه وظائف للأخبار، وفوائد لها، كذلك تكثر بالأخبار الآراء النقدية التي تفسر طبيعة

إنتاج الشاعر، وموقفه ورؤيته، ومكانته بين معاصريه.

إن الخبر الآتي يوضح الحياة الأدبية والنقدية في العصر الأموي ويبين كيف كان الشعراء نقادًا لهم آراء في غاية الخطورة لم تجذب بعد دراسي النقد: «حدثني محمد بن سهل راوية الكميت عن الكميت، قال: لما قدم ذو الرمة أتيتُه فقلتُ له: إني قد قلتُ قصيدةً عارضتُ بها قصيدتك:

ما بال عينك منها الماء ينسكب...

فقال لي: وأي شيء قلت؟ قال: قلتُ:

هل أنت عن طلب الأيفاع منقلبُ

أم هل يُحَسّن من ذي الشيبة اللعبُ؟

حتى أنشدتُه إياها، فقال لي: ويحك! إنك لتقول قولاً ما يقدر إنسانٌ أن يقول لك أصبتَ ولا أخطأت، وذلك أنك تصِفُ الشيءَ فلا تجيء به، ولا تقعُ بعيدًا منه، بل تقع قريبًا. قلت له: أو تدري لِمَ ذلك؟ قال: لا. قلتُ: لأنك تصف شيئًا رأيتَه

بعينك، وأنا أصِفُ شيئًا وُصف لي، وليست المعاينةُ كالوصف. قال: فسكتّ».

.. عن حماد الراوية، قال: كانت للكُميت جدّتان أدركتا الجاهلية، فكانتا تصفان له البادية وأمورها وتخبرانه بأخبار الناس في الجاهلية، فإذا شك في شعرٍ أو خبرٍ عرضه عليهما فيخبرانه عنه، فمِنْ هناك كان علمه».

فالخبر يوضح كيف يحكم الشاعر على الصورة الشعرية عند زميله، وكيف تكون هذه الصورة أحيانًا غير متطابقة مع الواقع، وفي الوقت نفسه غير بعيدة عنه، فهي أشبه بالجملة الإنشائية التي لا تحتمل الصدق أو الكذب، وهذه سمة فنية مهمة في الإبداع الشعري، أو أن هناك بالفعل نوعين من الشعراء، نوع مثل الفنان الرسام الذي يحاكي الواقع، والنوع الثاني يتخذ من الواقع مادة يرسمها بأسلوبه، أو يستخرج المخزون الذهني له، ويعبر عنه وفقًا لرؤيته الداخلية، وهذا قول خطير يوضح أن النقد العربي القديم كان يفهم معنى التصوير بأكثر من دلالة، فهناك تصوير واقعي يمكن أن نطلق على أصحابه لفظ الواقعيين، وهناك تصوير آخر يستدعي الواقع ولا يحاكيه ويمكن أن نطلق على أصحابه لفظ الإيحائيين أو لفظ

الانطباعيين أو لفظ التأثيريين، وبالطبع لم يستخدم العربي القديم هذه الألفاظ، ولكنه كان يفهم الدلالات والمعاني النقدية من خلال الفهم الواعي للإبداع الشعري.

الفصل الرابع

قيم الشعر وشعر القيم

قراءة ثقافية في أبيات سكنتها رؤية الأجداد

أ.د. أميمة عبد الرحمن

استهلال:

لماذا نقول الشعر؟ ولماذا ندرسه؟

يقول الشاعر لأنه يملك صوتا, والصوت الذي أقصده في هذا المجال هو الفكرة والمعنى والقدرة على صناعة كائن جميل من الكلام والرغبة الصادقة في إضافة شيء إلى العالم وتسجيل تجربة وقول شهادة حق كما يراها في لحظة تفاعل معها ووجد فيها ذاته.

باختصار يقول الشاعر لأن صوته أمانة, وعليه أن يتحمل هذه الأمانة بمسئولية ويشارك في إبداع الحياة.

ومن المؤكد أن الإنسان العاقل لا يفعل شيئا نابعا من أعماقه إلا إذا كانت لديه رؤية, أي قام بحوار مع نفسه واكتشف ملامح

هذه النفس وتأمل الحياة من حوله وحاول أن يكون له موقف فيها...وبعد الرؤية يحدد الشاعر رسالته ويطرح على نفسه سؤالا: ما الذي يمكن أن أقدمه إلى الإنسانية لكي أحافظ على قيم يجب الحفاظ عليها؟ وما الذي سأصوره في قصائدي لكي يرى الناس شيئا جديدا في حياتهم؟ إن هذا الشيء حولهم ولكنهم لا يلاحظون وجوده, تماما مثل الشاعر الذي يجلسون معه ولكنهم لا يدركون جوهره.

إن الشاعر يصوغ مشروع رسالته في أسئلة تبحث عن الأفضل والأجمل والأكثر إنسانية ورقيا, ويحدد منظومة القيم الجمالية والفكرية التي ستحملها هذه الرسالة.

ولا يمكن تقديم الرسالة دون برنامج فيفكر الشاعر في طبيعة قصيدته من حيث الشكل والمحتوى واللغة, ويفكر في شخصية القارئ الذي سيتلقى هذه القصائد, والقنوات التي ستنقل القصائد إلى القراء, هذه القنوات هي منابر النشر المعروفة مثل الصحف والمجلات والدواوين المطبوعة بالإضافة إلى الندوات والأمسيات والصالونات والإذاعة والتلفاز والنشر الآلي عبر الشبكة الدولية للمعلومات بما فيها من دوريات آلية وصفحات

في المنتديات والمدونات وال "face book" وغير ذلك من أشكال التواصل عبر الفضاء.

إن كل ذات عاقلة لها تعرف الأمانة وتحترم الإنسانية وتقدر الآخر وتصدق في التعامل مع نفسها ومع الآخرين لا بد أن يكون لها رؤية ورسالة وبرنامج, لا بد أن يكون لها مشروع حياة في مجال مجتمعها وكونها, كذلك المؤسسات بالطبع, فالجامعة لها رؤية ورسالة وبرنامج, وإذا كانت الجامعة كذلك فإن طالب العلم يجب أن يدرك هذا المفهوم ويتمثله.

وشعراؤنا القدماء, أو أجدادنا الشعراء كانوا على وعي بذلك في إطار المرجعية المعرفية للعصر, فكل زمن له مفرداته وآلياته, وعلى الإنسان أن يدرك مفاتيح زمنه ويدخل من خلالها إلى المشترك الإنساني العام الذي يجمع بيننا جميعا عبر الزمان والمكان, لأن هناك الجوهر الموجود فينا على اختلاف العصور, والدليل على ذلك أننا نقرأ الأدب القديم فنرى الإنسان وأعماق نفسه وعلاقاته الاجتماعية وأشواقه الوجدانية وارتقاءه الذهني, وكأننا نرى أنفسنا في الإبداع الذي قاله أصحابه منذ عشرات ومئات وربما آلاف السنين.

إن الشعر ديوان القيم, ففيه تنصب الرؤى: تعلن العقول عن أفكارها, وتبث النفوس أشواقها المتطلعة إلى عالم مثالي, وتتقاطع اتجاهات المجتمع, وتصور القصائد أنماط حياة الناس بما فيها من إيجابيات وسلبيات وتطلعات كثيرة وطموح أحيانا ويأس في بعض الحالات.

وإذا كان الشعر خزانة للقيم الإنسانية فإنه في حد ذاته قيمة جمالية, إنه إنجاز قائم مستقر في اللغة يخاطبنا بقوانينه البلاغية وتقاليده الفنية, إنه لغة تجاوزت اللحظة الاجتماعية التداولية النفعية العابرة وحلقّت بإنجازها في فضاء الخلود ساعية إلى روح يمكن تبادل الحوار معها عبر الزمان, إن الكلام هو أكثر السلع رواجا في الأسواق, وبخاصة اليوم في عصر الاتصالات والاستثمار والتجارة, عصر اختناق الإنسان في وحدته الحقيقية من جهة وتطلعه إلى وهم الحوار مع أناس آليين لا يتبين ملامحهم الروحية والآخلاقية والشكلية من جهة أخرى, الكلام في عصرنا هذا مدفوع الثمن مقدما لأننا محاصرون خلف سياج العزلة النفسية والاجتماعية, ويبقى الشاعر قديمه وحديثه, التقليدي المحافظ على الإيقاع والصور والحداثي المرتحل في التجريب والتجديد, يبقى هذا الكلام المنظوم في الزمن والمرسوم

في صفحات التواصل, ليعيد إلينا حقيقة الإنسان التي لا يمكن أن تقنع بالدرجة الأولى من هرم الاحتياجات المادية, فهذه الاحتياجات لا قيمة لها إذا افتقدنا القيم النفسية والذهنية والوجدانية, أي تلك المنظومة الجمالية التي تضفي علينا معنى الوجود وتضع حدا فارقا بين الإنسان المكرم بالعقل والأمانة وغيره من الأمم التي تعيش لحظة الإشباع المادي في أشكالها البدائية الدنيا.

- ثقافة الجود: الرؤية النسائية والرؤية الذكورية:

ارتبطت قيمة الجود بالحياة العربية الصحراواية, وفرضت على المجتمع نفسها بوصفها إحدى الأسس المهمة في المنظومة الأخلاقية التي تضع بنود العقد الاجتماعي.

وتبدو قيمة الجود في مواجهة مع الحد الآخر من طرفي الثنائية (الجود/ الشح) وتتخذ في الثقافة العربية صيغا لفظية أخرى (المنح/ المنع) أو (الفيض/ القبض) أو (العطاء/ الحرمان) أو (الكرم/ البخل), ولكن الجود أكثر وجودا في المعجم العربي فهو (النوال) و(البسط) و(التدفق) و(الغمر),

بالتالي نجد أن لسان العرب وضع ثقافة الجود في مكانة رفيعة, وشيد الشعراء أبياتا في هذا المسلك تتسم بالفخامة والجمال والقدرة على التأثير في السلوك الاجتماعي لكي تستمر هذه القيمة شائعة في الحياة اليومية, وكان الجود عنصرا رئيسا في غرض الفخر حين يتحدث الشاعر عن نفسه وقومه والمدح حين يتحدث الشاعر عن الآخر المثالي الإيجابي النبيل الخصال والفعال, مثلما كان البخل عنصرا محوريا في غرض الهجاء حين يتحدث الشاعر عن الآخر السلبي المرفوض القبيح الصفات والسلوك.

لكن المرأة (الزوج/ ربة البيت/ مديرة شئون الأسرة/ مدبرة الحياة الاقتصادية في المنظومة المنزلية) كانت في أحيان ليست بالقليلة تقف حائلا بين الرجل وفعل الجود, فلماذا هذا الموقف؟ وكيف يمكن تفسيره؟ وهل هو إيجابي أو سلبي؟ وعلى ماذا يدل حين نضع بجانبه ثقافة الرجل الكريم؟

لكي نجيب عن هذه الأسئلة نعيش مع قول الشاعر "عبد الله بن الحشرج", وعلينا أن نتقبل مفهوم اختلاف الأسماء القديمة عن الأسماء المعاصرة, فكثير منا حين يستمع إلى أسماء الشعراء القدماء يشعر بالنفور والقلق ويظن أنه سيستقبل كلاما

غريبا لا يمت إلى هذا العصر بصلة, وهذا وهم, فالأسماء الحديثة يمكن أن تكون غريبة, ونحن نقبل الآخر ونحترمه من فكرة وثقافته وسلوكه, أي من كلامه ذاته, فالكلام هو انعكاس شخصية المتكلم, والعبارة القديمة تقول "تكلم حتى أراك", وإذا كان قبول الآخر أمر أخلاقي وحق من حقوق الإنسان, فإن المترجم بخاصة هو أكثر الناس قبولا للآخر, فالمترجم من اللغة الإنجليزية سيتعامل مع أسماء مثل شكسبير وكريستوفر ومانسفيلد وبرونتي وكولريدج ووردذورث وبرنارد وأرنولد وغير ذلك, وإذا نظر إنسان لا يعرف الإنجليزية إلى هذه الأسماء سيتعجب, وحينما نقرأ ما كتبه هؤلاء سنجد فيه كثيرا من القيم النبيلة والأفكار الحكيمة والمتعة الروحية والذهنية ومكارم الأخلاق, معنى ذلك أن التعلل بصعوبة أسماء العرب القدماء أمر غير علمي على الإطلاق, بل إنه غير إنساني لأن السلوك الإنساني يتمثل في قبول الآخر بصرف النظر عن اسمه الذي يعد علامة اجتماعية لحضوره وليس حكما على وجوده, ونحن نقول ذلك بصورة عامة بصرف النظر عن أن هذه قضية هوية يجب أن نكون على وعي بها وهذا من المسلمات والبديهيات.

الشاعر "عبد الله بن الحشرج بن الأشهب" -لاحظ أن اسم "الأشهب" من الأسماء التي تتسم بالجمال في التكوين الصوتي والصورة الذهنية المستحضرة مع اللفظ والبعد الدلالي أيضا- كان "سيد من سادات قيس وأميرا من أمرائهم, وولّيَ أكثر أعمال خراسان ومن أعمال فارس.. وكان جوادا ممدّحا, وكان أبوه الحشرج سيدا شاعرا وأميرا كبيرا.. وكان عمه زياد بن الأشهب سيدا شريفا, وكان قد صار إلى عليّ بن أبي طالب -رضي الله عنه- ليصلح بينه وبين معاوية على أن يوليه الشام, فلم يفعل ذلك عليه السلام"[1] ومن الواضح أن الرجل من أسرة ذات مكانة وشأن نال أبناؤها أرفع المناصب وكان لها دور في الحياة العامة, وأن شاعرنا مثل أبيه وعمه في صفات النبلاء وأفعالهم.

يقول عبد الله بن الحشرج:

سأجعل مالي دون عرضي وقاية

من الذم إن المال يفنى وينفدُ

ويبقي لي الجود اصطناع عشيرتي

وغيرهم والجود عـــز مؤبّدُ

---

[1] انظر: الأصفهاني: كتاب الأغاني- تهذيب ابن واصل الحموي - القاهرة -دار التحرير للطبع والنشر - د.ت- المجلد ٣- ص١٣٠٦

يبيد الفتى والحمد ليس ببائد

ولكنه للمـــــرء فضل مؤكّد

ولا شيء يبقى للفتى غير جوده

بما ملكـــــت كفاه والقوم شهّد

ولائمة في الجود كفكفت غربها

وقلــت لها بنى المكارم أحمد

فعش ناعما واترك مقالة عاذل

يلومــك في بذل الندى ويفنّد

وحسب الفتى مجدا سماحة كفّه

وذو المجد محمود الفعال محسّد

إن شاعرنا له رؤية للحياة, فهو لا يسرف ولا يبذر, ولا ينفق من أجل الاستهلاك والمتعة, إنه يرى العالم بوصفه مساحة للعطاء, والإنسان لا يحقق ذاته إلا بالإضافة إلى العالم, وكلما قدمنا لهذا العالم شيئا مما منحه الله لنا كنا أكثر إنسانية وسماحة, وحققنا وجودنا الحقيقي.

شاعرنا يتحدث عن فن الإضافة إلى العالم وليس سلوك الأخذ من العالم, هذه الثقافة التي تبني المتمعات والأوطان وتثري خزانة الإنسانية, ونحن نقول في أغنيتنا الوطنية (ما

تقولش إيه ادتنا مصر) وكان هذا شعارا وطنيا وسيظل, مع أننا نقرأ الآن بعض الآراء الساخرة في التواصل بين الشباب على صفحاتهم الآلية فيكتبون (قل حناخد إيه من مصر) وهذا القول وإن كان ساخرا فهو لا يليق بالإنسان الذي يحترم نفسه وبلاده وإنسانيته, الإنسان الذي نسيّ تاريخا من التضحية كتبه الشهداء بدمائهم والمفكرون والمصلحون بمدادهم لكي تتعلم هذه الأجيال وتجد مكانا لكيانها وتكتشف إمكاناتها وتواصل الرحلة في نهر العطاء الخالد الذي يحتضنه النيل على مر التاريخ.

إن الجود ليس ثقافة اجتماعية محدودة نعطي فيها الآخرين شيئا من الفائض لدينا, وإنما هو رؤية حياة, رؤية تنطلق من قناعة الإنسان بأنه يحسن إدارة مواهبه التي منحه الله إياه فجعله سببا لإعمار الكون.

وهذه هي رؤية شاعرنا الأمير عبد الله بن الحشرج الذي يبحث عن الطريق إلى الخلود ويحاول أن يضيف إلى الحياة لمسة تجعلها أكثر بهاء وجمالا, وكلنا نملك شيئا ما يمكن أن نمنحه لمن حولنا:

لو قمت بتعليم أبن أخيك أو أختك أو أبناء جيرانك مبادئ القراءة والكتابة, لو قرأت معهم قصة جميلة لتغرس في نفوسهم

عشق الكلمة واحترامها ومسئولية الدفاع عنها فأنت تضيف للإنسانية قيمة تتجاوز كل الماديات.

لو منحت من وقتك دقائق لمساعدة ذوي الاحتياجات وأضفت إلى مكتبتهم كلمة أو ساعدتهم في مذاكرة أو في عبور الطريق فقد أضفت شيئا للعالم.

لو منحت قطعة من (الساندويتش) الذي ترفضه كل يوم وأنت ذاهب إلى المدرسة أو الجامعة لطفل يفترش الرصيف فقد أضفت شيئا يجعل الحياة الإنسانية أكثر احتمالا.

ويلاحظ القارئ أن الشاعر الأمير يمنح, وأن زوجه, شريكته في الحياة تبكي من فعله, ولكننا نلاحظ أيضا تلك اللمسة الإنسانية الراقية التي يتعامل بها مع المرأة فهو يشفق عليها ويحاورها ويفسر لها سلوكه ولم يقل لها هذا ماله وليس من شأنها ما يفعل به, فهو حريص على فن ممارسة المشاركة الإنسانيةو وهذا هو السلوك النبيل.

ومشكلة شريكة حياته أنه ينفق, وهي لا توافقه على هذا.

إن المرأة تنظر إلى بيتها, إلى أسرتها الصغيرة, إلى احتياجات اليوم والغد في إطار المكان والزمان.

وهي على حق في هذا لأن توفير احتياجات الأسرة يمنحها الفرصة لتكوين الأبناء تكوينا راقيا, وهذا بالطبع يفيد الحياة, فحين نخرج الناشئين على أساس سليم من النواحي الصحية والنفسية والمهنية والأخلاقية العامة فإننا نضيف إلى الحياة أهم إضافة, وهذا كله يتطلب غطاء اقتصاديا.

الرجل ينظر إلى الجانب الآخر, ينظر إلى الأسرة الإنسانية الكلية من خارج بيته, فهو عضو في هذا السياق الاجتماعي وهذا الفضاء الكوني, وعليه أن يشارك في صنع كل ما يضيف إلى عالمه الكبير شيئا جميلا, وهو على حق في هذا.

المرأة يهمها سقف المنزل, هذا مفتاح رؤيتها الثقافية.

والرجل يهمه سقف العالم, وهذا مفتاح رؤيته الثقافية.

والطرفان على حق, ولا بد من الجدل والحوار بينهما.

هنا يأتي الشعر.إن الشعر قيمة يتحقق بها الحوار بين الرؤى التي تبدو متعارضة ولكنها في حقيقة الأمر متكاملة, ولا بد أن يقوم التفاهم على الحجاج والمنطق والجدل من جهة, وتقدير رؤية الآخر واحتياجاته وطبيعته النفسية ودوره الاجتماعي من جهة أخرى, وهذا ما يقدمه لنا الشعر في القصيدة السابقة التي تفتح الباب بين السياقين: سياق النص الإبداعي الشعري وسياق

الحياة الاجتماعية, وإذا كان الشعر يحمل القيم فهو أيضا قيمة في ذاته حين نحسن قراءته بمنظور إنساني رحب.

- ثقافة التصالح: العتاب والحوار والباب المفتوح:

- ونحن بصدد قراءة شعر "عبد الله بن الحشرج" من منظور ثقافي, وجدنا عرضه لثقافة الجود وأهميتها في المنظومة الاجتماعية والموقف الجدلي تجاهها من خلال زاويتين للرؤية: الرؤية النسائية والرؤية الذكورية.

وإذا نظرنا إلى إبداع هذا الأمير الشاعر في غرض آخر وهو "العتاب" سنجده يتحرك من رؤية يمكن أن نطلق عليها "ثقافة التصالح".

لا أحد يختلف على أن الإنسان كائن مغير, متقلب, وهذا التغير يدفعه حينا إلى المشاركة والتفاهم لدرجة محبة الآخرين وتكوين أسرة إنسانية ناجحة وعلاقات راقية سامية, وقد يدفعه حينا إلى تجنب الآخرين وربما الصراع معهم, وتأتي المتغيرات هذه نتيجة اختلاف المصالح الاقتصادية والظروف الاجتماعية والأحوال النفسية, فأسبابها متعددة ومتداخلة لدرجة التعقيد في

بعض الأحيان وخصوصا حينما يمر الزمن ويضيف التاريخ الشخصي والأسري والقبلي لأسباب الاختلاف هذه عمقا في النفوس.

قد نختلف, وقد تتعارض مصالحنا, ولكن يبقى الحوار, ويبقى التفاهم, ويبقى الغد واعدا بالأمل في إمكان تشابك المصالح من جديد, لا بد من التصالح, ولاحظ أن لفظ (المصالح) يلتقي في مادته اللغوية مع لفظ (التصالح), فالمصالح -كما أشرنا ليست مادية فقط وإنما هي سياق إنساني كامل من الاحتياجات المعنوية والمادية.

وشاعرنا الأمير "عبد الله بن الحشرج" يدرك تماما هذه الحقيقة ويعبر عنها, ويروي الأصفهاني في "الأغاني" هذا الخبر الذي يفسر بعض أبيات الشاعر:

"وذكر أن عبد الله بن الحشرج كان له ابن عم يبلغه عنه أنه يعيبه, فقال فيه:

أطل حمل الشناءة لي وبُغضي

وعش ما شئت فانظر من تضير

فما بيديك خير أرتجيه

وغير صدودك الخطب الكبيـــر

إذا أبصرتني أعرضت عني

كأن الشمس من قبلي تـــدور

وكيف تعيب من تمسي فقيرا

إليه حين تحزبك الأمـــــور"[٢]

يخاطب الشاعر ابن عمه الذي أعرض عنه وذكره بالسوء, ويؤكد له أن انصرافه عنه لا يمثل له أمرا خطيرا, وليس كل واحد منهما بمحور للكون, ولكن الذي يتحرك من البغض والكراهية في حقيقة الأمر لا يضير إلا نفسه, فهو شقي بحقده, فإذا كان يريد أن يظل في شقاء الحقد والغيرة والبغض والكراهية فليظل بعيدا, فليظل كارها لقريبه, والعجب أن هذا الذي يتحدث بالعيب عن ابن عمه سيحتاجه حين تمر به أزمة, لن يجد سوى هذا الأخ القريب الصديق الذي يذكره بالسوء, إننا نحتاج إلى الأشقاء والأقارب والأصدقاء لأن أمور الحياة أحيانا لا نستطيع أن نتحملها بمفردنا.

هذه الأبيات لا بد أن نستعيدها اليوم ونحن نرى العلاقات بين الأخوة تتمزق بسبب مبارة كرة (أو مباراة كراهية) ليس بين بلد شقيق وآخر وإنما في البلد الواحد, وينسى من يختلف مع

---

[٢] الأغاني: السابق –تهذيب ابن واصل الحموي– ٣/ ١٣٠٦

أخيه أن بلاده تحتاج هذا وذاك في سباق الارتقاء كما كانت تحتاج إلى الجميع في حروب التحرير.

بالطبع تذكرنا هذه الأبيات بما يحدث بين البلدان العربية من تعصب في أي شيء يطلق الأحقاد والكراهية والمشاعر السبية التي تحول الأشقاء إلى أعداء, والغريب أن المجال الذي يطلق هذه الانفعالات السيئة هو المجال الرياضي الذي يفترض أنه مجال التخلص من التعصب والارتقاء بالنفس والممارسة الصحية لأبجدية المكسب والخسارة, تلك الأبجدية التي يقبلها العرب من العالم كله ولكن العرب لا يقبلون أن يقبلوا بعضهم بعضا في هذا, مع أن الفائز في الرياضة عربي والخاسر في الرياضة عربي, والأدوار يتم تبادلها, فالمهم هو احترام النظام, احترام ثقافة التنوع والتنافس والتطور, احترام اللعبة التي تجمعنا, احترام المكان الذي نمارس فيه اللعبة, أما التعصب فيعني أن الطرفين خاسران, أي أن الخسارة تشملنا جميعا, ولو راجعنا شعرنا القديم لتعلمنا كثيرا من القيم, وفي رأينا أن الإعلام الرياضي العربي يحتاج إلى تثقيف إنساني, يحتاج إلى ثقافة أدبية تنمي في القائمين عليه ثقافة التصالح وقبول الآخر.

إن غرض "العتاب" في الشعر هو باب مفتوح للتواصل مع الآخرين الذين جمعتنا بهم رحلة الحياة حتى لا نفقد شيئا من أنفسنا حين نقطع أواصر الترابط بيننا وبينهم, العتاب حوار مستمر مع الآخر حتى يعود الوئام أو يقبل بعضنا بعضا على حقيقته وطبيعته وظروفه, أو ننصرف كل في طريق دون أن يكون في نفوسنا شيء من المرارة والحقد.

الشاعر عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود يصفه الأصفهاني قائلا: "أما عبيد الله بن عبد الله بن عتبة فهو أحد وجوه الفقهاء السبعة من أهل المدينة, الذين لم يكن في زمنهم أعلم منهم, وهم: القاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق, وعروة بن الزبير بن العوام, وأبو بكر بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام, وسعيد بن المسيب, وخارجة بن زيد بن ثابت, وسليمان بن يسار, وعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود, رضي الله عنهم.

وكان عبيد الله ضريرا, وروى عن جماعة من الصحابة, مثل: ابن عباس, وابن مسعود, وروى عنه الزهري وابن أبي الزناد, وغيرهما.

وكان ابن عباس يقرّبه ويؤثره.

وتوفي عبيد الله قبل أن يستخلف عمر بن عبد العزيز, فذكر أنه كان يقول: لو كان عبيد الله حيا ما صدرت إلا عن رأيه.."[3]

لاحظ أن شخصية الشاعر هنا هي أحد أبعاد شخصية الإنسان النابغ المتعدد الاهتمامات فهو عالم ومعلم, فقيه درس علوم الدين وصحب الصحابة –رضي الله عنهم– فهو من التابعين, وكما أخذ العلم من أهله عن أساتذته أخذ عنه تلامذته, فهكذا الحياة, ولم يكن فقد النظر يمنعه عن الإبداع العلمي والأدبي, فمن الممكن أن يفقد الإنسان شيئا ما لكن هذا الفقد يكون دافعه على النبوغ والتفوق, على أن يكون نابها يضيف إلى الحياة ويذكره التاريخ, والعكس صحيح, والأسرة الواحدة يخرج منها إلى المجتمع الإنساني المتفوق الذي يسجل التاريخ اسمه والإنسان العادي الذي تمضي به الأيام دون أن يحقق شيئا يذكر, فيقول الأصفهاني: "ولعبيد الله بن عبد الله بن عتبة أخوان: عون, وعبد الرحمن, وكان عون من أهل الفقه والأدب, وكان ملازما لعمر بن عبد العزيز.. ولم يكن لعبد الرحمن نباهة ولا ذكر."[4]

---

[3] الأصفهاني: السابق: ٣/١٠٢٢-١٠٢٣

[4] السابق: ٣/ ١٠٢٢

لشاعرنا هذا شعر في العتاب, ويعاتب من؟ إنه يعاتب عمر بن العزيز, ولكن هل غضب عمر؟ على العكس تماما فقد سبق أن رأينا قول عمر فيه وأنه لو تولى الخلافة وعبيد الله مازال بقيد الحياة ما صدر إلا عن رأيه, كما أن عمر بن عبد العزيز قرّب عون بن عبد الله, وهو أخو عبيد الله الشاعر إليه.

ذهب عبيد الله إلى عمر بن عبد العزيز فمنعه الحاجب, كان ذلك قبل أن يلي عمر الخلافة حين كان واليا, ومنع الحاجب شاعرنا لأن عمر بن عبد العزيز كان لديه أحد الضيوف من ذوي الأهمية, ونترك الأصفهاني يروي الخبر:

"وذُكر أن عبيد الله جاء إلى عمر بن العزيز -رضي الله عنه- قبل خلافته, يستأذن عليه, فرده الحاجب, وقال: عنده عبد الله بن عمرو بن عثمان بن عفان, فانصرف غضبان, وقال:

وإني امرؤ من يُصفني الوُدّ يلقني

وإن نزحت دار به دائم الوصل"[٥]

الشاعر يصف نفسه بأن من يكون صافيا معه سيجد الإخلاص الدائم مهما تغيرت الظروف, من يقصده وهو صافي النفس سيلقاه, مهما بعدت الأماكن, وهكذا تكون الصداقة الصافية

---

[٥] السابق:٣/١٠٢٣

والمحبة الخالصة, لا شيء يغير صاحب النفس القوية النبيلة الحريصة على الوفاء والعطاء, إن فكرة اللقاء في حد ذاتها هي التي ينشدها الشاعر, فهو يرفض الأبواب المغلقة والتسويف ومراوغة الحجاب الذين قد تفرض عليهم الوظيفة ذلك أو يتبرعون هم بإقامة السدود بين المسئول والناس, بل بينه وبين أصدقائه أحيا, اللقاء الإنساني فقط بكل ما فيه من ود هو ما يسعى إليه الشاعر, ويضيف في أبيات جميلة:

"كفاني يسير أن أراك بحاجتي

كليل اللسان لا تُمرّ ولا تُحلـــــي

تُلاوذ بالأبواب مني مخافة ال

ملامة والإخلاف شر من البخــل

أبن لي تكن مثلي أو ابتغ صاحبا

كمثلك إني مبتغ صاحبا مثلـــي

وما يلبث الإخوان أن يتفرقوا

إذا لم يؤلف روح شكل إلى شكل"[6]

هكذا يقول الشاعر: يكفيني أن تلقاني, حتى لو لم تستطع أن تقول لي شيئا, حتى لو لم تستطع أن تغير شيئا من أحوالي,

---

[6] السابق: ٣/ ١٠٢٣

يكفيني اللقاء, يكفيني ذاك الحضور وتلك المشاركة, يكفيني أنك لم تحجب نفسك فالأخوة الإنسانية تجمعنا, ولا تراوغ بالحجاب والأبواب, وتظن أن التأجيل فيه حل لمشكلتك معي, التسويف هو ما تسعى إليه وتظن أنه سيبقي على صداقتنا, لا إن التسويف شر من البخل, لأن التسويف أمل بلا طائل, أما البخل فهو أمر واقع يجعل الإنسان لا يقصد صاحبه, نحن لا نقصد البخيل ونعتني بشئوننا بعيدا عنه, أما الذي يسوفنا فلا هو أنجز معنا شيئا ولا هو تركنا نبتغي حلا عند الآخرين, وعلى كل ذات أن تظهر للآخر, أن تظهر نفسها, وكأن حضور الصديق لصديقه هو نوع من البيان والإبانة, وكل صاحب يبحث عن صاحب يناسبه, كالقول المنسجم, والإخوان يتفرقون إذا لم تقم الأرواح بالتأليف بين الأشكال.

شعر جميل من عبيد الله بن عبد الله بن عتبة, الذي يحرص على مكارم الأخلاق في شعره, ويقول الشعر الذي يرقى بالإنسان لأنه يحث على احترامنا لأنفسنا بنبل وقوة عزيمة, ومن أبياته الدالة على ذلك قوله:

"إذا كان لي سر وحدثته العدا

وضاق به صدري فللناس أعذر

وسرك ما استودعته وكتمته

وليس بسر حين يفشو ويظهـــر"[7]

إن كتمان السر علامة على قوة النفس, والشعر يدعو إلى إعداد هذه النفس القوية القادرة على تحمل الصعاب والتطلع دائما إلى النباهة والذكر.

- ثقافة الطموح والثقة في النفس:

تمر في حياة الإنسان فترة قد يفقد فيها الثقة في قدراته, ويكمن قانعا بأقل القليل, ويظن أنه بلا ملكات أو مواهب, وأن المجتمع ليس في حاجة إليه, وأنه لا يملك شيئا يقدمه للآخرين, وأن الفشل يلاحقه, وأن التوفيق يتخلى عنه, وللأسف ليست هذه حالة فردية فحسب بل قد تصل إلى الحالة الجمعية التي يشعر بها المجتمع أحيانا فإذا هي حالة عامة في بعض الفترات, وهناك فترات أخرى تعيش فيها الذات الإنسانية فردية كانت أم جمعية واثقة من قدراتها وطاقاتها وتفوقها وحصولها

---

[7] السابق: ٣/ ١٠٢٤

على ما تستحق بعد أن تحسن إعداد نفسها لوظيفتها أو تصقل مواهبها وتنمي مهاراتها وعلاقاتها الإنسانية لتحقيق النجاح المهني والاجتماعي.

فطن الشاعر العربي القديم إلى قيمة الثقة في النفس, وأهمية الطموح, ودوام السعي نحو النجاح, مع احتفاظ الإنسان بكرامته ومصداقيته ومثله الأخلاقية, وفي شعرنا القديم نجد أن الطموح والثقة والترفع صفات يحرص بعض الشعراء على ذكرها في المدح.

الشماخ بن ضرار أحد الشعراء المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام, وقدر رثى الخليفة الراشد عمر بن الخطاب بقوله:

"عليك سلام من أمير وباركت

يد الله في ذاك الأديم الممزّق

فمن يسع أو يركب جناح نعامة

ليدرك ما قدّمت بالأمس يُسبق

قضيت أمورا ثم غادرت بعدها

بوائج في أكمامها لم تفتق"[8]

---

[1] السابق: ٣/١٠٢٩

إنه يدعو للأمير الشهيد بالسلام والبركة في ذاك الجسد الذي أصابته الجراح, ويذكر أن الفاروق حقق إنجازات لن يحققها بعده أحد مهما حاول أن يسبقه في المجد, وأن مع كثرة ما نعرفه مما حقق عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- فإن هناك أمورا عظيمة تركها ستظهر مع الوقت, هنا يجب أن ننتبه لصفات الرثاء التي يذكرها الشاعر في أمير المؤمنين وهي إنجازاته العظيمة وقدرته على تحقيق كثير من المهام لأمته وحكمته التي ستزداد معرفتنا بها مع الوقت, وهي صفات على المتلقي أن يلاحظها ويحاول أن يتمثلها بالطبع.

وحينما نعود إلى موضوعنا المباشر ونبحث عن قيمة الطموح سنجد الشماخ يقول:

"دعوت إلى ما نابني فأجابنـــي

كريم من الفتيان غير مُزلج

فتى ليس بالراضي بأدنى معيشة

ولا في بيوت الحي بالمُتولّج"[9]

---

[9] السابق: ٣/١٠٣٠

الصفات التي يسجلها الشماخ لممدوحه هي:

- النجدة: فقد أجابه حين دعاه ووقف بجانبه ولم يتخل عنه وهذه سمة الفرسان وأخلاقهم.

- الكرم: والكرم ليس ماديا فقط وإنما هو معنوي قبل أن يكون ماديا, وقد رأينا شعر عبيد الله الذي نبهنا إلى قيمة اللقاء في حد ذاته.

- الترفع: إن الفتي (غير مُزلج) إنه لا يلتصق بالآخرين, لا يطلب شيئا ممن حوله, لا يدعي أنه صديق فلان أو ابن فلان, على عكس ما يشيع في سياقات اجتماعية كثيرة يلتصق فيها الضعاف بغيرهم على أمل التكسب أو ليوهم ذاك الضعيف من حوله أنه من أصحاب فلان فيناله شيء نتيجة الالتصاق بالآخرين أو يمنحه الآخرون من أصحاب المناصب حين يلتصق بهم شيئا لا يستحقه ولا يملك المواهب أو العلم أو المهارات المؤهلة لوظيفة غيره أحق بها.

- الطموح: فالفتى لايرضى بأدنى معيشة, إن الرضا قيمة في حد ذاتها ولكن حينما يرضى الإنسان بأقل القليل ولا

يعد نفسه للأفضل ولا ينمّي مهاراته ويزيد من علمه وثقافته, فإن هذا الرضا يكون اتضاعا وهوانا, يكون ضعفا وتنازلا عن قيم العلم والعمل والطموح.

- احترام خصوصية الآخرين: إن هذا الفتى لا يتولج في بيوت الحي, لا يتلصص, لا يتسلل, لا يحركه الفضول نحو معرفة ما لدى الآخرين, وهذه سمة في غاية النبل وخلق من أهم أخلاق الفرسان الذين يتجاوزون أخلاق العامة, فتخيل أنك تركت "كراستك" مفتوحة, وابتعدت, كم من الأشخاص سيتركون "كراستك" مكانها ولا ينظرون فيها؟ إن احترام ملكية الآخر وخصوصيته في كل شيء من سمات العرب الكريمة التي نحتاج إلى التمثل بها, ولا شك أن من يحاول التطلع إلى ما عند الآخر هو شخص ضعيف لا ثقة لديه في نفسه وناقص الكرامة ولديه فكرة مسبقة أن الآخرين أفضل منه وأنه يمكن أن يحصل على شيء منهم يتفوق به عليهم, وهو يشعر أنه الأدنى دائما.

الطرماح بن حكيم "من فحول الشعراء الإسلاميين وفصحاؤهم"[10] كما يقول الأصفهاني, كان قوي النفس, شديد الاعتداد بالذات, لدرجة ربما تصل إلى حد الغرور, وهذا غير محمود, فيكفي الإنسان أن يكون واثقا في ملكاته وقدراته, لكن هذه الدرجة قد تعلو أحيانا ويظهر هذا بخاصة عند بعض المثقفين, يقول الطرماح مفتخرا بنفسه:

"لقد زادني حبا لنفسي أنني

بغيض إلى كل أمر غير طائل

وأني شقي باللئام ولا ترى

شقيا بهم إلا كريم الشمائل

إذا ما رآني قطّع الطرف بينه

وبيني فعل العارف المتجاهل

ملأت عليه الأرض حتى كأنها

من الضيق في عينيه كفّة حابل"[11]

---

[10] السابق: ٣/ ١٣٠٨

[11] السابق: ٣/ ١٣٠٩

إنّ الطرماخ يفخر بأنه يعاني من اللئام الأشـــقياء, وهو سعيد بهذه المعاناة, بل إن الــشاعر أن الإنـــسان الجدير بالاحترام هو الإنسان الذي يبغضه من لا شـــأن لهم, هؤلاء الذين نسيهم التاريخ وتركهم بلا ذكر وترك في نفوسهم حسرة على الحكماء النابغين, وكلما بغــض الحساد الإنسان المحترم ازداد تقديرا لنفسه وعرف أنه على حق, وهو يتجاهل هؤلاء, لكنه يعلم تماما أن كــل واحد منهم يضيق به ولا يرى على الأرض سواه, حتى كأن الأرض كلها أمام مــن يبغــضه مــصيدة لأحــد الصيادين, لأن من يكره شخصا ويحسده ولا يرى غيره أمام لا نظر له.

هذه رؤية صحيحة في مجملها فالإنسان الناجح يجد من يبغضه, والإنسان الحاقد لا عمل له إلا الاحتــراق في نار حقده على الناجحين.

قيمة مهمة هي احترام النفس وعــدم النظــر إلـــى نجاحات أو إخفاقات الآخرين, وإذا لم يحــب الإنـــسان نفسه ويقدرها لن يستطيع أن يحب الآخرين, لن يستطيع

أن يحب لأخيه ما يحبه لنفسه, لأنه لم يحب نفسه ويحترمها.

بالإضافة إلى قيمة الاعتداد بالذات هناك قيمة أخرى يقدمها لنا الطرماح نجدها في النص الآتي:

"وذكر أن الكميت (أحد كبار الشعراء) كان صديقا للطرماح, لا يكاد يفارقه في حال من أحواله, فقيل للكميت: لا شيء أعجب من صفاء ما بينك وبين الطرماح, على تباعد ما يجمعكما من النسب والمذهب والبلاد! هو شامي, قحطاني, شاري, وأنت كوفي, نزاري, شيعي! فكيف اتفقتما مع تباين المذهب وشدة العصبية؟ ..

قال: اتفقنا على بغض العامة."[١٢]

الصديقان: الكميت والطرماح, يختلفان في المكان والأصل والمذهب, الكميت من أهل الكوفة ويعود نسبه إلى نزار وهو شيعي, بينما الطرماح من الشام ويعود أصله إلى القحطانيين وهو من الخوارج, ولكنهما صديقان, لا يفترقان, والموقف يبدو غريبا, ولا بد من

---

[١٢] السابق: ١٣٠٨/٣

طرح السؤال, والكميت يستقبل السؤال ويجيب عنه إجابة رائعة, إن الذي يجمعه بالطرماح هو كراهية العامة..إنها صداقة الصفوة, صداقة أصحاب الرؤى الشاسعة العميقة والنفوس الكبيرة, قد نختلف ولكننا نحترم أنفسنا, نحب الحديث القائم على أسس منطقية, نحب الرقي الذهني, نحب الصفاء الروحي, ونبتعد عن الابتذال والتعصب والاندفاع والانفعال والسلوك الغريزي والانقياد السهل للآخرين وإهمال العقل.

الكميت والطرماح درس في احترام الإنسان لنفسه وللآخر على كل ما يمكن أن يكون بيننا من خلافات, وإن ظهر بالطبع نوع من التعالي على العامة في حديث الكميت, وقد رأينا من قبل كيف يفخر الطرماح بأنه يقدر ذاته حق قدرها ويترفع على من يكرهه ويحقد عليه من العوام الذين لا طائل منهم من وجهة نظره.

صداقة الكبار تجدها في كل عصر, ربما تجد جماهير الناديين المتنافسين غارقة في التعصب, لكن من المؤكد أن الحكماء هنا وهناك ينظرون إلى هذه الجماهير المختلفة الألوان المنفعلة وتضحك بمرارة

حينا وبسخرية أحيانا, فالحكمـــاء يــدركون أن ســلوك بعض العامة لا يستند إلى العقل لأن إحساس الإنــسان بذاته يكون أكثر عمقا مع تميزه الحقيقي, تميزه الذهني والوجداني, وليتنا نتعلم سلوك الارتقاء بالذات ومقاومة الانفعالات السلبية وتقدير العقل واحترام الآخر مهمــا اختلف عنا مادام له منطق ويتمتــع بــأخلاق النــبلاء وسلوك الفرسان.

الفصل الخامس

اسم المرأة "ليلى" في قصيدة العربي القديم والرؤية الأنثوية للعالم

د. أحمد يحيى

مدخل

إن اللقاء بين الرجل والمرأة على مستوى الواقع تنتج عنه حياة جديدة تعنى استمرار الحضور وبقاء النوع الإنساني، لكن العلاقة بين الاثنين على المستوى الفني (الإبداع) تعني شيئاً آخر بالنظر إلى فن الشعر على وجه التحديد هو القصيدة؛ فالمسافة الفاصلة بين الاثنين التي تجعل من المرأة موضوعاً في إبداع الرجل الشاعر تمثل سبباً دافعاً لهذا الأخير لأن يحاول إزالة هذه المسافة التي ترادف الابتعاد وما يترتب عليها من حالات نفسية فتكون القصيدة هي الانعكاس الفني لهذا السعي إلى الإشباع الروحي وإكمال الناقص الذي يسهم بدرجة كبيرة في تحقيقه الاقتراب من هذه الأنثى (المرأة) لتستمر الحياة واقعاً

ولكي يظهر بناءً عليها مولود جديد على مستوى الفن اسمه القصيدة.

ولقد احتفى الشاعر العربي منذ القدم بالمرأة في فنه فكان لها حضورها بوصفها قضية تشغل مساحة من حياته وينعكس هذا الحال على أدبه، والمرأة المسماة ليلى حظيت بنصيب في إبداع الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث؛ فلم تكن ليلى حكراً على قيس بن الملوح في عصر بني أمية فحسب؛ بل يمكن القول عنها: إنها تمثل حلقة وصل محورية بين أطر زمنية متعاقبة وشعراء وصولاً إلى العصر الحديث.. كثير من الشعراء تناولوا ليلى في شعرهم..فهاهو ذا يزيد بن معاوية بن أبي سفيان على سبيل المثال لا الحصر - يقول عنها:

جُلُّكِ يا ليلى عن العين إنما

أراك بقلب خاشعٍ لك خاضعِ

لقد كانت الأنثى التي تسكن قصائدهم لتكون برهاناً على أن البناء الفني على اختلاف تجلياته من شعر وقصة ورواية ومسرحية يمثل بدرجة من الدرجات عالماً مصغراً قد صنع من لبنات اللغة يحاكي عالم الحياة الواقعي الذي نحيا فيه جميعاً،

فكما أن حياة الإنسان قوامها رجل وامرأة، فإن الفن – إلى حد كبير – يأتي مشتملا على هذا الحضور الأنثوي، وليلى في قصيدة الشاعر العربي ليست إلا نموذجاً عاكساً لهذا الحضور..

بالنظر إلى الكلمتين: ليلى والليل يلاحظ أنهما قد خرجا من جذر لغوي واحد هو "لَيَلَ"؛ ومن ثم فهما ينتميان إلى عائلة لغوية واحدة، والليل عند الشاعر – بصفة عامة – والعربي على وجه الخصوص له أهمية؛ فهو يعني – بدرجة ما – بالنسبة له حياة فردية خاصة ينأى فيها بنفسه بعيداً عن الجماعة ليعيش مع أفكاره وخواطره في عملية تقوم على حوار الذات (الحوار الداخلي/ المونولوج)، وفي إطار هذه العملية يولد العالم الفني للمبدع؛ فبعد معايشة للواقع وللغير الساكن فيه (فرد/جماعة) يأتي هذا الانسحاب من قبل المبدع إبتغاءً للحظات الخلوة هذه من أجل إعادة صياغة ما تم استقباله من مشاهد ومواقف قد تحولت إلى رؤى وخواطر ذهنية يسعى الشاعر إلى صياغتها في بناء لغوي شعري تغلفه العاطفة.

وهاهوذا النابغة الذبياني يقول متحدثاً عن ليله وارتباط ذلك بحالته النفسية:

كِلِيْني لهمٍّ يا أميمةُ ناصــــبُ

وليلٌ أقاسيه بطيء الكواكــــبِ

تطاولَ حتى قيل ليس بمنقضٍ

وليس الذي يرعى النجوم بآيبِ

وفي الليل وانعكاسه على الجانب الوجدانيّ عند الشاعر يقول امرؤ القيس:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلى

بصُبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

فيالك من ليلٍ كأنَّ نجومــــهُ

بكل مغار الفتل شُدَّت بيذبــــلِ

كأنَّ الثريا عُلِّقت في مصامها

بأمراسِ كتَّانٍ إلى صُم جنـــدلِ

هذه الأمثلة تعد نماذج تظهر العلاقة القائمة بين كلمـــات ثلاثة: الليل، والمرأة (ليلى)، والمعاناة .. إن ليل الشاعر طويل وهذا الطول يساوي معاناة بالنسبة له، وبالنظر إلى اسم المــرأة ليلى نجد أنه مأخوذ من ليلة ليلاء وليلى، وهي الليلـــة الطويلـــة الشديدة الظلمة، ومن هذه الحالة أي الطول والظلام ظهر اســم المرأة (ليلى).. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحـد؛ فليلـــى مــن

أسماء الخمرة وقد قيل فيها إنها تشير إلى النشوة المرتبطة بابتداء السُكر.

إن هذه المعاناة التي يعكسها طول ليل الشاعر ليست في الحقيقة إلا مخاض هذه العملية التي تعني ظهور مولود جديد إلى سياق الواقع ألا وهو هذا البناء الشعري للمبدع (القصيدة).. ويتضافر في تشكيل هذا المولود عناصر عدة: موهبة المبدع، المادة التي استقاها من الواقع ورأى أنها تستحق أن تتشكل فناً، اللغة التي تناسب الرؤية العاطفية والفكرية للأديب، لحظات التأمل والمعايشة الفردية لهذه المادة التي سيتم إعادة إنتاجها شعراً عبر اللغة، والليل ليس إلا رمزاً لهذه الحالة التأملية التي يمر بها الشاعر..

وبالانطلاق من المعنى المعجمي الضيق لكلمة (ليلى) كما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور الذي يعبر عن النشوة المرتبطة بابتداء السكر يتضح أن الليل وليلى يعكسان الطابع الرحلي الذي ينطوي عليه عمل الأديب الشاعر على وجه التحديد؛ فالنشوة والسكر يعنيان تغير حالة صاحبهما وانتقاله من وضعية إلى وضعية مغايرة، وهذا هو شأن الذات الشاعرة التي تنتقل لأجل الإبداع من حياتها الجمعية إلى حياتها الفردية، ومن

حالة التفاعل مع الغير (فرد/جماعة) إلى هذه الحالة التوحديـــة التي تتقارب فيها مع خواطرها الذهنية وما يترتب عليهـــا مـــن مشاعر تقارباً يصل إلى درجة التماهي، وتكون نتيجة هذا كلـــه الانتقال (الرحلة) من حال الواقع إلى حال الفن حيث القـــصيدة؛ لتصبح النشوة المرتبطة بكلمة ليلى على المـــستوى المعجمـــي إشارة إلى هذا الغياب المعنوي الذي يقوم به الشاعر من أجـــل تكوين عالم فني مصنوع من اللغة يعد بدرجـــة مـــا نتيجـــة أو محصلة لجانب من حياة واقعية قد انقضت، يتكون هذا الجانـــب من مشهد (موقف) أو عدة مشاهد، فإما أن تتحول هذه المـــشاهد إلى تاريخ بالمعنى التسجيلي وإما أن تتحول إلى جهـــة أخـــرى (الفن) حيث تدخل في عملية إعادة بناء تمنحها شكلاً مغايراً – إلى حد كبير – لما كانت عليه في الواقع، أحـــد تجليـــات هـــذه الجهة قصيدة الشعر.

من خلال ما سبق يمكن الوقوف على الرباط القائم على المستوى الدلالي بين الليل، ومعاناة الذات الشاعرة، وليلى (اسم امرأة)، والقصيدة؛ لتصير هذه الأخيرة – إلى حد كبير– بمثابة المرادف الفني لهذه التسمية (ليلى) الموجودة علـــى المـــستوى الواقعي التي أطلقها الوعي الجمعي العربي على المرأة نظـــراً

لوجود علاقة قوية تجمع بين الاثنين؛ فالليل يعني السكون، والمرأة بالنسبة للرجل تحظى بهذه الميزة فهي – بدرجة كبيرة – بالنسبة للرجل السكن والمستقر..

ويبدو أن المبدع العربي كان مدركاً لهذا التقاطع الحاصل بين الليل والمرأة، فكان لليلى مكانها داخل قصيدته؛ فإذا كانت ليلى هي سكن الرجل ومستقره في سياق الواقع، فإن القصيدة تعد رمزاً للمؤنث الذي تصل إليه الذات المبدعة وترتاح لتشكله وميلاده بعد حالة من المعاناة يعبر عنها الليل الطويل في إبداع الشاعر العربي.

وقد كان للذات العربية الشاعرة في القديم عادة وهي تشكل قصيدتها يمثلها ما تتضمنه مقدمة هذه القصيدة من غزل وبكاء على الأطلال.. لقد كان الشاعر العربي يقيم قصيدته على هذا المرتكز الذي يعبر عنه الماضي والحنين إلى ذكرياته، والمرأة جزء مكون لهذا الماضي (التاريخ) الذي يقوم المبدع باستحضاره عبر فنه، ويمكن القول عنه: إنه يمثل حداً فاصلاً بين الواقع الذي غادره الشاعر وهذا العالم الفني (القصيدة) الذي استقر عنده؛ فهو قبل أن يواصل رحلته داخل هذا العالم الجديد يحرص على أن يكون انتقاله إليه الذي بدأه من الواقع تدريجياً؛

فيأتي هذا الاستدعاء للماضي المنطلق من عواطف الحنين والأسى انعكاساً لهذا الطابع.. ثم يبدأ الشاعر بعد ذلك في الولوج إلى الفكرة التي جعلها محوراً لقصيدته..

ومن النماذج التي تشير إلى هذا النهج – على سبيل المثال – قولُ الشاعر:

أمِنْ ليلى تسرَّي بعـــد هَدْءٍ
خيالٌ هــاجَ للقلــب ادِّكــارا

يذكرني الشباب وأمَّ عـــروٍ
وشامات المرابــع والدِّيـــارا

وحيًّا من بني صعب بن سعدٍ
سقوا الأرصاد والدِّيم الغزارا

إن المرأة التي من أسمائها (ليلى) الساكنة هذا الموقع في مقدمة القصيدة ما هي في الحقيقة إلا الوجه المجازي (الاستعاري) للحياة بصفة عامة على المستوى الواقعي، إن الاثنين يتماثلان في صفة المؤنث، وكل من الحياة والمرأة يصير على يد الرأي لهما وجهات نظر، ويبدو أن الوعي الإدراكي للشاعر العربي القديم قد وظف هذه الحالة فأصبحت الحياة المعاشة على يديه امرأة داخل عالمه الإبداعي، ومن بين

الأسماء التي اختارها كي تُعرف به (ليلى)؛ ومن ثم نجد أنفسنا أمام ثنائيتين بينهما تقارب على المستوى الدلالي هما: (الحياة والواقع) و(المرأة والفن) فإذ ما التصق كل طرف بما يتلاءم معه ظهرت ثنائيتان جديدتان هما (الحياة والمرأة) و (الواقع والفن)؛ فمواقف الواقع داخل هذا الوعاء الأنثوي الكبير المسمى (حياة) تمثل سبباً موجهاً ودافعاً إلى هذا العالم الذي يتخذ لنفسه تجليات شتى يظهر من خلالها ومن بينها اللغة ليكون – إلى حد كبير – نتيجة مترتبة عليه؛ ولأن السبب (الواقع) أسبق زمناً يصير إشارة إلى الماضي بينما تأتي النتيجة (الفن/القصيدة) تجسيداً لحاضر يتجدد مع تواصل الجماعة المتلقية معه.

وليلى الساكنة في هذا الموقع المتقدم في قصيدة الشاعر العربي تقود إلى الجوار الدلالي القائم بين **ليلى والليل**؛ فالليل يعقبه نهار، وليلى التي تمثل الوجه المجازي للحياة على المستوى الواقعي تعكس بدرجة ما هذا الماضي الذي رحل عنه الشاعر الإنسان منذ زمن ابتغاء حياة جديدة ونهار مغاير هو نهار (القصيدة/الإبداع).

إذاً فإن ليلى تطرح علينا في ظل المنهجية التي اعتمدتها الذات المبدعة العربية في القدم في بناء القصيدة عدداً من الثنائيات هي:

(الحياة والمرأة)

(الماضي والحاضر)

(الواقع والفن)

(الليل والنهار)

ولعل حلقة الوصل التي تجمع بين الطرفين في كل ثنائية هي هذه الشخصية الشاعرة التي يقوم عملها على طابع الرحلة الذي يعتمد على تغيير الحالة لتظل القصيدة دائماً هي محطة الوصول بعد هذه الرحلة.

ليلى وثنائية (الإلهام والإبداع)

المرأة بالمعنى المعجمي تشير إلى أنثى الإنسان وهي كيان من لحم ودم يتخذ لنفسه أسماء يُعرف بها بين الجماعة ومن بين هذه الأسماء في الثقافة العربية (ليلى)، ولكن يبدو أن سياقنا الثقافي لم يتعامل مع هذه الأنثى وفقاً لمدلولها المعجمي فقط، بل أسقط عليها من الدلالات ما جعلها تتجاوز هذا الفضاء

المعنوي الضيق، وفي الوقت نفسه صارت بدلالة أكثر عمقاً انعكاساً لشخصية هذا المجتمع وطريقة أهله في التفكير وفي التعامل مع مفردات الواقع:

لنتوقف عند هذا الخبر في كتاب الأغاني للأصفهاني وهو خاص بليلى الأخيلية التي أحبها الشاعر توبة وقال فيها شعراً وكان ذلك في العصر الأموي، دخلت هذه المرأة على عبد الملك بن مروان فكان هذا الحوار "بلغني أن ليلى الأخيلية دخلت على عبد الملك بن مروان فقال لها: ما رأى توبة فيكِ حين هويكِ؟ قالت: ما رآه الناس فيك حين ولوك، فضحك عبد الملك حتى بدت له سِنّ سوداء كان يخفيها" الأصفهاني، كتاب الأغاني، الجزء الحادي عشر، ص٢٤٠، طبعة ٢٠٠١م، هيئة الكتاب، القاهرة.

إننا هنا أمام سلطتين: **الأولى** سلطة المرأة التي أثرت في ذات مبدعة حتى أنجزت فيها شعراً تتداوله الجماعة فيما بينها، إنها هنا ليلى الأخيلية وعلاقتها بتوبة الشاعر، أما **السلطة الثانية** فهي على المستوى السياسي، إنها الحاكم عبد الملك بن مروان الذي يتولى شئون دولة مترامية الأطراف.. ومن خلال الحوار الذي دار بين السلطتين يمكن الوقوف على نموذجين إنسانيين:

الأول: يتعامل مع مفردات العالم وفقاً لظواهرها وللمعاني القريبة التي تطرحها.

الثاني: يتجاوز البنية الظاهرية للأشياء ابتغاءً لأعماق معانيها والفلسفة التي تقف خلفها.

إن عبد الملك بن مروان قد تعامل مع ليلى – إلى حد كبير – وفقاً للنمط الأول، إنها امرأة لا تساوي كل هذه الأهمية التي أولاها لها توبة وظهرت في شعره، لكن رد ليلى عليه جعلها تندرج هي وشاعرها المحب لها تحت النمط الإنساني الثاني، إنها بالنسبة للشاعر توبة ليست المرأة بالمعنى المعجمي المباشر، ولكنها الذات الملهمة، الطاقة المعينة على الإبداع التي تدفع صاحبها لكي يقدم أرقى الممارسات اللغوية وأكثرها نضجاً ألا وهي الممارسة الشعرية، إنها إذاً ليلى (الدافع والملهم) في علاقتها بالشاعر وليست ليلى (المرأة ذات الوجود الحقيقي) كما يرى عبد الملك بن مروان.

إن صوت المرأة (ليلى) في هذا الخبر يطرح على المتلقي أفقاً دلالياً يضاف إلى رصيده الثقافي في تعامله مع المرأة.

والملاحظ أن هذا المضمون قد تعدد ولكن من خلال شخصيات نسائية مختلفة:

هاهي ذي عزة محبوبة كثير الذي اشتهره شعره وحكايته معها تدخل على عبد الملك بن مروان ويدور بينهما هذا الحوار "دخلت عزة على عبد الملك بن مروان، فقال لها: أنت عزة كثير.. أنتِ التي يقول لك كثير:

لعزةَ نارٌ ما تبوخُ كأنها

إذا ما رمقناها من البعد كوكبُ

فما الذي أعجبه منك.. فقالت له: أعجبه مني ما أعجب المسلمين منك حين صيروك خليفة، وكانت له – أي لعبد الملك – سن سوداء يخفيها، فضحك حتى بدت" الأغاني، الجزء التاسع، ص٢٧

ومع بثينة محبوبة جميل الذي أحبها وقال فيها الشعر يدور هذا الحوار بينها وبين عبد الملك بن مروان ".. بثينة دخلت على عبد الملك بن مروان .. فقال لها: ما الذي رأى فيكِ جميل؟ قالت: الذي رأى فيك الناس حين استخلفوك، فضحك عبد الملك.." الأغاني، الجزء الثامن، ص١٢٢ .

إن هذه الأخبار تتضافر جميعها لتعكس نسقاً ثقافياً قائماً داخل المجتمع العربي منذ القدم، هذا النسق يقوم على فكرة التجاوز والتعامل مع مفردات العالم بعمق، والدليل على ذلك هذا

الوجه الاستعاري الذي منحه للمرأة، وكأنه يريد أن يقــول: إن ليلى وبثينة وعزة هن في الحقيقة رموز تشير إلى كل طاقة تدفع الذات الإنسانية بصفة عامة كي تعمل وتبدع، هن رموز تعكس مصدر الإلهام الذي تستقى منه الذات ما يجعلها تسير في طريق إنجاز ما ينفع الناس ويستحق البقاء، لقد طرح الوعي الجمعــي العربي رؤيته للإبداع والدافع الذي يقف خلفه من منظور ثقافي خاص ظهر في ليلى وعزة وبثينة.

ويعتمد هذا المنظور معنيين للمرأة: **الأول** لا يجب الوقوف عنده كثيراً وهو ما يتجلى في شخصية عبد الملك بن مروان **والثاني** هو المعنى العميق الذي توقف عنده المثقــف العربــي بــوعي وتأمل، ومن الواضح أن تكراره له من خلال شخصيات نسائية متنوعة كان بغرض التأكيد عليه ولفت الأنظار إليه.

إن الجوهر المشترك الذي يجمع الثلاثة: ليلى وعزة وبثينة قــد أدركه السياق الثقافي العربي عبر أحد أبنائــه (الأصــفهاني) إذ وضعهن في مقابل عبد الملك بن مروان ليكون بمثابــة لحظــة تنوير تعلن عن ثقافة في المجتمع لها جذورها،وتتلخص في أن الخليفة (الحاكم) ملهم لأمته فهو في ضمير الوعي الجمعي رمز يتجاوز المرجعية المحددة بظروف الزمان والمكان، إنه يــدفع

الأمة كلها للإبداع ويشعل فيها جذوة الرغبة في النهوض على المستوى الحضاري مثلما فعلت ليلى مع توبة وعزة مع كثير وبثينة مع جميل.

ليلى: المرجع والدلالة.

في هذه الأخبار التي يقدمها لنا الوعي الجمعي العربي عبر الأصفهاني تظهر قضية المرجع والدلالة فيما يتعلق بذات المرأة على وجه التحديد، بين كونها كياناً له حضوره المرجعي (التاريخي) داخل إطار زماني ومكاني محدد، وكونها رمزاً يخفي وراءه عالماً دلاليًا خاصًا، كما هو الحال بالنسبة لمنظومات الحوار التي انعقدت بين ليلى وعزة وبثينة من جانب وعبد الملك بن مروان من جانب آخر.

من الواضح أن السياق الثقافي العربي لم يكن يؤمن بفكرة الرؤية الأحادية للعالم التي تقصر النظر إليه على جانب بعينه عند التأويل، بل كان يتبنى ما يمكن تسميته (مستويات المعنى) التي تقوم على فكرة التعدد وعلى التعامل الاستعاري المبني على المجاز مع العالم؛ فليلى وارتباطها بالليل صارت رمزاً للماضي المرتبط بالواقع في مقدمة قصيدة الشاعر العربي،

وهي الملهمة وطاقة الإبداع لكل ذات إنسانية تسعى للتميز وفقاً للطرح الذي تضمنه مصنف الأغاني، وهاهي ذي تنسحب من دلالتها المرجعية لتشغل موقعاً جديداً لها في فضاء الرموز على يد ابن المولى أحد الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في العصرين الأموي والعباسي:

ليلى: الفن والرؤية الجمالية للواقع

إن هذا الشاعر كان كثير التشبيب بليلى في شعره فسُئل عنها:

" أخبرني الحرمي بن أبي العلاء" قال: خرجتُ أنا وأبو السائب المخزومي وعبيد الله بن مسلم... وابن المولى وأصبغ بن عبد العزيز بن مروان إلى قباء ... فأنشد ابن المولى لنفسه:

وأبكي فلا ليلى بكت من صبابة

إليّ ولا ليلى لذي الوُد تبذلُ

وأخنعُ بالعتبى إذا كنتُ مذنباً

وإن أذنبتْ كنتُ الذي أتنصلُ

فقال له أبو السائب وعبيد الله بن مسلم بن جندب: من ليلى هذه حتى نقودها إليك؟ فقال لهما ابن المولى: ما هي والله إلا قوسي هذه سميتها ليلى" الموسوعة الشعرية الإلكترونية، كتاب الأغاني، أخبار ابن المولى ونسبه.

ولما سئل في موقف آخر من قبل رجل يدعى الحسن بن زيد عن ليلى التي دائماً ما يذكرها في شعره قال: "امرأتي طالق إن كانت إلا قوسى هذه سميتها ليلى لأذكرها في شعري، فإن الشعر لا يحسن إلا بالتشبيب، فضحك الحسن ثم قال: إذا كانت القصة هذه فقل ما شئت" الموسوعة الشعرية الإلكترونية، الأغاني، أخبار ابن المولى ونسبه.

إن ليلى في هذا السياق تنتقل على يد الشاعر العربي من الفضاء الدلالي الذي يقوم على الطابع الذهني المجرد الذي رأيناه عند ليلى الأخيلية ومثيلتها عزة وبثينة إلى الفضاء الدلالي الذي يقوم على المادي الملموس؛ إنها عند ابن المولى بنية خيالية تشير داخل سياقه الواقعي الخاص إلى قوسه الذي يستعين به في قضاء بعض حوائجه، إن الشاعر هنا يستثمر إرثاً ثقافياً متراكماً كانت ليلى فيه الأداة التي يتم الاستعانة بها في سبيل الوصول إلى غاية تتجسد في الإبداع، إن ابن المولى في الحقيقة هو صوت سياق حضاري يرى في الأنثى وسيلة بالإمكان الاعتماد عليها وتوظيفها في سبيل إدراك الجميل ..إن واقع الشاعر الذي ألبسه قناعاً داخل عالمه الفني هو قوسه، ولا ينبغي أن ينتقل هذا الواقع داخل عالم الفن على علاته دون تغيير، بل

لابد من إعادة صياغته وتشكيله بطريقة جمالية تنسجم وطبيعة العالم الجديد الذي ولج إليه ألا وهو عالم اللغة في أعلى تشكيلاتها جمالاً وهو الشعر، فكان توظيف الشاعر للأنثى (ليلى) ليس بالمعنى المعجمي لها الذي يعبر عن ذات أنثوية حقيقية، ولكن ليلى الرمز الوعاء الذي يحتضن ما هو جميل..

إن ابن المولى في هذا التوظيف لدال المرأة (ليلى) يطرح أكثر من فكرة:

الأولى: الفن على تعدد أشكاله لا يؤدي بالنسبة للواقع دور الناسخ الذي يقوم بنقله بطريقة حرفية دون تغيير، ولكنه يوظف الواقع من أجل الخروج بشكل جديد يتناسب والطابع الاستقلالي الذي يتميز به عالم الفن، وأبرز سمات هذا الطابع هو أنه يفسح المجال للخيال كي يؤدي دوره في عملية تكوين هذا الشكل الجديد، فالقوس رمز لبناء الواقع كما هو، بينما ليلى رمز للصورة الجميلة لهذا الواقع التي تشكلت على المستوى الذهني والعاطفي داخل الذات المبدعة ثم حولتها بعد ذلك إلى شيء ملموس وفق النوع الفني الذي تنتمي إليه، كما هو الحال بالنسبة لابن المولى الذي استعان بالشعر في سبيل إظهار هذه الصورة الجميلة التي تنعكس في الرمز (ليلى).

الثانيـــة: ابن المولى نموذج للذات المبدعة التي تتواصـــل مـــع ماضيها الثقافي بطريقة واعية، إنـــه يعلـــم القيمـــة الروحيـــة والإمتاعية للرمز (ليلى) داخل البناء الإبداعي الـــشعري منـــذ العصر الجاهلي، فكان توظيفه له في ســـبيل عـــرض رؤيتـــه الجمالية للواقع.. وهو يعلم قيمة التواصل الغزلي (التشبيب) مع رمز المرأة في تجميل القصيدة، فكان الدال (ليلى) بمثابة المرآة العاكسة لهذا الإدراك ذي البعدين:

أهمية تجميل الواقع من خلال الاستعانة بالأنثى في القصيدة.

أهمية تجميل الفن الذي تمثله القصيدة نفـــسها مـــن خـــلال استحضار هذه الأنثى داخل هذا البناء اللغوي الخاص والتواصل العاطفي معها.

الثالثة: علاقة الفن بالواقع تقوم على تغييره بالارتفاع به إلـــى مرتبة الجمال (المثالية).

الرابعة: ليلى نموذج عاكس لرؤية فردية خاصة داخـــل ســـياق الواقع كثيراً ما تتنافر مع رؤية جمعية قائمة، يشير إلـــى هـــذا التصور التساؤلات التي دارت حول ليلى من قبل أفراد الجماعة وكلها يؤكد على شيء واحد هو أن ليلى التي يسألون عنها امرأة

ذات وجود مادي حقيقي قبل أن توضح لهم الذات المبدعة رؤيتها الفردية لهذه القضية المسماة (ليلى).

الخامسة: ليلى وفقاً للطرح الذي يقدمه ابن المولى تمثل مدلولاً جمالياً شعرياً لدال واقعي هو القوس، والقوس بالنسبة للعربي وقت القتال هو أداة لمبادرة العدو والقضاء عليه ومن ثم فهو أداة للحماية في الوقت نفسه؛ إذاً فإن ليلى تعد رمزاً ثقافياً يعكس جانباً من الرؤية العربية للعالم التي ترى في كل ما من شأنه أن يحقق للكيان الإنساني استمرار الحياة والأمان ليلى يجب الإشادة بها بطريقة جمالية (التشبيب في الشعر نموذجاً)، كما هو الحال عند ابن المولى في سياقنا الثقافي الذي اعترف بهذا الفضل لقوسه فمنحه هذا الحضور المميز داخل عالمه الفني.

السادسة: التواصل الواعي مع الماضي من شأنه الإسهام في التغيير الإيجابي للحاضر؛ فقراءة ابن المولى لهذا الرصيد الشعري المتراكم الذي تستحوذ ليلى على مساحة لها فيه كان نتيجته أن قوسه في الواقع قد أضحى أنثى جميلة يشبب بها في عالمه الشعري (القصيدة).

السابعة: الواقع ذو طابع ذكوري يتحول على يد الشاعر العربي الذي يمثله ابن المولى إلى امرأة تتشكل في لغة هي (ليلى)، هذه

اللغة تسكن في قصيدة، وهذه الأخيرة تنتمي إلى عالم فني اسمه الشعر؛ ومن ثم فإن بداية رحلة الشاعر ونهايتها يحمل طابعاً ذكورياً لتكون الأنثى: **ليلى، اللغة، القصيدة** بمثابة حلقة وصل (وسيلة) يتم الاستعانة بها في الربط والعبور بين العالمين.

*** ليلى والغاية..**

من بين المعاني التي تطرحها (ليلى) بناء على تقاربها المعجمي مع كلمة الليل فكرة السكن والمستقر؛ إن وقوع الذات المبدعة في موقع الوسط بين سياق الواقع الذي تنظر إليه وبناء الفن الذي تشكله بوسطة اللغة يضفي على عملها طابعاً حركياً يعتمد على فعل الرحلة بحيث تصبح نهاية هذا الفعل الشكل الأخير الذي يتجلى فيه إبداعه (القصيدة)؛ فإذا كانت ليلى رمزاً يعبر عن الوسيلة (الأداة) التي توظفها الذات في سبيل إدراك غاية، فإنها في الوقت ذاته تمثل الرمز المعبر عن هذه الغاية، وكل هذا يتوقف على السياق الذي تظهر فيه؛ فليلى بالنسبة للشاعر غاية، لكن الوصول إليها يحتاج إلى عمل يقترن بدلالات المشقة والمعاناة؛ لذا فإن إدراكها يعني السكون ليس على المستوى المادي فقط، ولكن على المستوى الروحي والذهني

والعاطفي، ويؤكد على هذا الفضاء الدلالي للرمز (ليلى) الشاعر يزيد ين معاوية بن أبي سفيان الذي يقول:

إذا رمتُ من ليلى علي البعْدِ نظرةً. تُطفِّي جوي بين الحشا والأضالعِ

تقولُ نساءُ الحي تطمعُ أن تـــرى

محاسنَ ليلى متْ بداء المطامـــعِ

وكيف ترى ليلى بعين ترى بهـــا

سواها وما طهرتها المدامـــــعُ

وتلتذُّ منها بالحديث وقد جـــــرى

حديثٌ سواها في خروق المسامعِ

جِلُّك يا ليلى عن العين إنمـــــا

أراكِ بقلبٍ خاشعٍ لكِ خـــاضـــعِ

إن هذه الحالة الدرامية التي يقدمها الشاعر من خــلال الحوار تتناول عناصر ثلاثة: أنا، هو، هي، **فالأول** يعبـــر عــن الذات، **والثاني** يعبر عن العالم الذي تعيش فيـــه هـــذه الـــذات والجماعة التي تتفاعل معها وقد رمز المبـــدع لهـــذا العنـــصر بالتركيب "نساء الحي" أما العنصر **الثالث** فيعبر عـــن المؤنـــث (الغاية) التي تبغي الذات إزالة المسافة الفاصلة بينهمـــا، وفـــي إطار سعيها هذا يتبدى لها منظوران للرؤية يتقاطعان في النهاية

حول الغاية التي رُمز إليها بـ (ليلى)، المنظور الأول يتعلق بكيفية تعامل الذات مع غايتها، أما الثاني فمترتب عليه وهو نظرة العالم والجماعة لطبيعة العلاقة الرابطة بين الأنا (الذات) والهي (الغاية).

والشاعر في هذا البناء الشعري يحرص على أن يقدم لفضاء الاستقبال تصوره حول العناصر الثلاثة؛ فبين كل ذات وليلاها أي غايتها مساحة يشغلها العالم بما فيه من بشر وأشياء، وهذه المساحة وفقاً لتعاملها مع الذات تتفرع إلى أنواع ثلاثة:

الأول: يقف من الذات موقف المؤيد لها المعين على وصولها إلى ما تريد.

الثاني: يتخذ من هذه الذات موقفاً معادياً؛ فيقوم بتوظيف ما هو متاح عنده من وسائل من أجل عرقلة حركتها والحيلولة دون الاقتراب من ليلاها التي تبغي، وبسبب هذا النوع تحديداً تظهر أزمة الإنسان داخل سياق الواقع التي يتلقفها الفن ويقوم بالتعبير عنها على طريقته.

الثالث: يشغل موقع المشاهد المحايد الذي لا يؤدي أي دور من شأنه التأثير سواء بالإيجاب أم بالسلب في حركة الأنا (الذات) باتجاه الهي المرموز لها على مستوى القصيدة بـ (ليلى).

من هذه العناصر الثلاثة: **أنا وهو وهي** يقوم سياق الحياة على المستوى الواقعي، وفي المسافة الفاصلة بين الأنا والهي تتولد المعاناة وتظهر الأزمة، وعالم الفن يدرك هذه المسلمة جيداً؛ لذا نرى الشاعر العربي من خلال توظيفه للعلامات الثقافية الموجودة داخل البناء الحضاري الذي ينتمي إليه يسعى لشغل هذه المسافة باللغة (القصيدة) التي من شأنها أن تكون حلقة وصل ذات طرفين، الأول تمسك به الذات (أنا) والطرف الثاني عند الغاية (هي) التي منحها طابعاً إنسانياً فصارت ليلى، ومن ثم تصبح القصيدة – ضمن المعاني التي تضاف إلى فضائها الدلالي– المعادل الفني لهذه المعاناة الكائنة واقعاً بسبب غياب اللقاء بين المحب ومحبوبته التي هي في الحقيقة غايته.

ليلى: تماهي الواقع مع الفن

في إطار ثنائية (المرجع والدلالة) يتضح أن المرأة – ونموذجها ليلى – قد غادرت عالم المرجع بوصفها كياناً مادياً له وجود حقيقي لتشغل فضاء دلالياً تكتسب فيه معاني جديدة بفضل عالم الفن الذي يمنحها هذا الرصيد.. وفي سياقنا الثقافي العربي اشتهر عدد من قصص الحب المسمى بـ (العذرى)، وكان لها

صداها على مستوى الإبداع الشعري، ومن بين هذه الحكايات: قيس وليلى.. وقد لقب هذا الشاعر بالمجنون لهيامه بليلى الذي وصل إلى درجة التوحد معها؛ إذ لم يعد يرى سواها، لكن الوعي الجمعي العربي واجهنا بحقيقة تأتي على النقيض مما شاع وانتشر عن هذه القصة؛ ففي كتاب الأغاني للأصفهاني نتوقف عند هذا الخبر" أخبرني عمي قال: حُدِّثْتُ أن حديث المجنون وشعره وضعه فتى من بني أمية كان يهوى ابنة عم له وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها، فوضع حديث المجنون وقال الأشعار التي يرويها الناس للمجنون ونسبها إليه" الموسوعة الشعرية الإلكترونية، كتاب الأغاني، أخبار المجنون ونسبه.

إذاً فإن قيس الذي عرف بأنه قيس بن الملوح ليس إلا استعارة (قناع) تخفي وراءها كيان إنساني حقيقي هو الذي أرسل إلى الجماعة المتلقية هذه الإبداعات الشعرية حول ليلى التي تصير هي الأخرى كياناً استعارياً قد صنع من اللغة كي يخفي وراءه هذه المحبوبة الحقيقية ذات الوجود المرجعي، إن هذا يعني أن الواقع يتوسل بالفن بوصفه أداة للتخفي، هذا من جانب، وبوصفه يحمل رصيداً يمكن توظيفه في سبيل التعامل الذكي القائم على المراوغة مع سياق اجتماعي له معطيات ولا يسمح لأفراد

الجماعة بالخروج عليها من جانب آخر، فكان قيس بن الملـــوح وكانت ليلاه بمثابة أدوات تسمح لمستخدمها بهذا الخروج الـــذي يمكن نعته بـــ (الخروج الفني)، فمن المؤكد أن هذا الفتى مـــن بني أمية على علم بهذا الحضور الذي لليلى وما يتضمنه مـــن دلالات داخل البناء الشعري العربي منذ زمن ما قبل الإســـلام وحتى إطاره الزمني الحاضر، فكانت القصيدة التي أرسلها فـــي حب ابنة عمه انعكاساً لهذا الرصيد ولقراءته الواعية له.

ويؤكد الأصفهاني على هذه الحقيقة بأكثر من معنى، فيقـــول "أخبرني عمي.. قال: المجنون اسم مستعار لا حقيقة له وليس له في بني عامر أصل ولا نسب، فسئل من قال هـــذه الأشـــعار؟ فقال: فتى من بني أمية"، وقال أيضاً: "أخبرنا أحمد بن عمر... قال حدثني من سأل بني عامر بطناً بطناً عن المجنون فما وجد فيهم أحداً يعرفه... وذكر عن جماعة من بني عامر أنهم سئلوا عن المجنون فلم يعرفوه وذكروا أن هذا الشعر كله مولد عليه"

إن هذا الالتقاء بالفن الذي يعكسه صنيع هذا الفتـــى الأمـــوي يطرح رؤية يقدمها لنا السياق الثقافي العربي حول العلاقة بـــين الواقع والفن؛ فمن المفترض أن يكون الفن على تعدد أشكاله هو الذي يتماهي مع الواقع؛ بوصفه – إلى حد كبير – مترتباً على

هذا الواقع؛ أما أن يحدث العكس فهذا بمثابة رؤية مضادة تنظر إلى الواقع بحسبانه نتيجة مترتبة على عالم الفن؛ فيظهر هذا الفتى الأموي بحسبانه رمزاً يعبر عن الواقع في ثياب المجنون (قيس)، وتظهر محبوبته ابنة عمه في ثياب ليلى وتكون المحصلة:

وبي من هوى ليلى الذي لو أبثهُ

جماعة أعدائي بكتْ لي عيونُها

أرى النفس عن ليلى أبتْ أنْ تطيعني

فقد جنَّ من وجدي بليلى جنونُها

وقوله:

يسمونني المجنونَ حين يرونني

نعم بي من ليلى الغداة جنونُ

وقوله:

شُغِلتُ عن فهم الحديث سوى

ما كان فيكِ فإنه شُغُلي

وأُديم لحظ محدثي ليرى

أن قد فهمتُ وعندكم عقلي

من الواضح أن هذا التماهي مع الفن كان وسيلة لغاية هي التخفي وذلك باستخدام هذا القناع الاستعاري لأجل الإبداع حتى توحدت الوسيلة مع الغاية فصارت القصيدة هي الوسيلة والغاية في الوقت نفسه لدرجة أنه يمكن القول: إن الفن ذاته صار هو الحقيقة التي يتوارى إلى جانبها الواقع؛ فالمجنون وليلى والأشعار المرتبطة بحكايتهما يمثلان واقعاً شاع وانتشر كان الفن منطلقه، وتضعف إلى جواره هذه الحقيقة ذات الوجود المرجعي التاريخي التي تشير إلى هذا الفتى الأموي الذي أحب ابنة عمه ولجأ إلى هذه الحيلة الفنية كي يخفي وراءها مجاهرته بمكنون عواطفه.

إذاً فإن هذا التوحد بين الواقع والفن يبرهن على هذا الربط القائم بين ليلى والقصيدة؛ فهذه الأخيرة هي في جوهر الأمر الغاية الإمتاعية والوجودية لمرسلها؛ إن الرغبة في الاستقرار النفسي والإشباع الروحي للشاعر لا تتحقق إلا بالوجود، باستمرار الحضور والتواصل مع الجماعة داخل فضاءات زمانية ومكانية متعاقبة، وهذه الفضيلة لا تحصل إلا بالقصيدة التي تصبح مع الوقت محبوبة الشاعر الحقيقية، الأنثى التي يتوحد معها ذهنياً وروحياً موظفاً كل طاقاته في سبيل

إرضائها، ورضاؤها عليه هي أن تظهر، أن تصير موجوداً حقيقياً ملموساً؛ فلا عجب أن يمنحها الشاعر هذا الاسم الاستعاري الذي يرمز إليها داخل فنه، وتأتي (ليلى) أحد مظاهر هذا المنح؛ فهي الرمز الذي يحمل وراءه اللغة والقصيدة..

أخيرًا من خلال العرض السابق يتبين الآتي:

- ليلى وما يرتبط بها من دلالات تصبح رمزًا يعكس هذه الخصوصية التي يتميز بها عالم الفن بصفة عامة بإزاء الواقع.

- ليلى هي المرأة في الواقع، لكنها في الفن القصيدة محبوبة الشاعر الحقيقية.

- تطرح ثنائية (الواقع والفن) فكرة المعاناة وارتباطها بالإبداع؛ فليل الشاعر معاناة ونهاره هو القصيدة التي تتجلى له في نهاية المطاف مولوداً ذا وجود حقيقي، من هنا تظهر جلية الصلة بين الليل وليلى.

- ليلى أحد العوامل المسهمة في إبراز هذا الطابع الرحلي الذي يقوم عليه عمل الشاعر بصفة عامة متمثلاً في هذا الانتقال من الواقع إلى الفن حيث القصيدة.

- ليلى من خلال تناول الشاعر العربي القديم جمعت في فضائها الدلالي بين الدافع والغاية معاً؛ فهي الملهمة، الطاقة التي يستعين بها كي يبدع، وهي في الوقت ذاته الغاية التي يحرص على الالتقاء بها في نهاية المطاف..

- العلاقة بين الواقع والفن ليست علاقة السبب والنتيجة أو الوسيلة والغاية فحسب؛ بل قد يصل التقارب بين الاثنين إلى درجة التوحد بحيث يصبح الطرفان: الوسيلة والغاية بمثابة الشيء الواحد، والفضل في ذلك لـ (ليلى/القصيدة) التي تصير وسيلة الإمتاع وغايته في الوقت نفسه.

- الحياة والمرأة، واللغة والقصيدة جميعها في إطار السياق الثقافي العربي يندرج تحت علامة ثقافية واحدة رمز إليها الشاعر العربي القديم بـ (ليلى).

محتويات الكتاب

تراسل

كتاب غير دوري في النقد التطبيقي